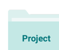
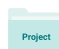
M. Blecher - Maestrul și umbra în vol. Viraj în ireal. Modernități particulare în literatura română interbelică, editura Universității de Vest din Timișoara, 2014



Gabriela Glavan
West University of Timisoara





4. M. Blecher – maestrul şi umbra. O paradigmă în devenire

4.1. *Întâmplări în irealitatea imediată* – călătorii spre abisul identității

Autor de referință al modernității literare româneşti, aşa cum aceasta s-a conturat în perioada interbelică, M. Blecher valorifică în volumele sale de proză câteva dintre elementele specifice unei viziuni noi asupra realităților intrinseci creației. *Întâmplări în irealitatea imediată*, *Inimi cicatrizate* şi *Vizuina luminată* au conferit biografiei sumbre a acestui autor un statut paradoxal, de maestru anonim al unei epoci cvasi-indiferente, recuperat postum din umbra şi ecourile tot mai pătrunzătoare ale receptării sale.

Analizabilă în termenii alternanțelor dintre *contemplare/disoluție/re-alcătuire în viziune a realității*, perspectiva centrală în fiecare dintre cele trei romane îşi susține echidistant noțiunile față de reperele „teribilei întrebări *cine anume sunt*." Destinația călătoriilor eului prin/printre lume şi lucruri neavând sensul unei finalități, maniera în care se stabilesc contactele sale (adesea acroşaje, ciocniri sau anulări reciproce) cu momentele semnificative ale traiectoriei rămâne singura constantă în materia fluidă a narațiunii. Romanul însuşi devine o călătorie de recunoaştere şi identificare a substanței ce participă la intimitatea eului, fragmentând narațiunea în episoade menite să ilustreze faptul că între eu şi lume se stabilesc relații organice, aşa încât cele două spații, cel al eului şi al lumii, se înlocuiesc reciproc şi simultan, iar căutarea limitelor fiecărui domeniu trebuie desfăşurată la nivelul evenimentelor, al acelor momente în care interacțiunea dintre ele este vie şi generează semnificații.

Deşi lasă impresia unui întreg atent finisat, opera lui M. Blecher este mai degrabă un arhipelag. Creații autonome, fiecare dintre volume desemnează o ipostază aparte a modernității literare, o modalitate inovatoare în interiorul universului romanesc. *Întâmplări în irealitatea*

imediată reprezintă un spațiu insular al literaturii române interbelice, cu un impact remarcabil asupra deceniilor literare următoare.

Natura elementară a contactului acestui eu cu spațiile crizei, interacțiunea virulentă dintre subiectul receptor şi realitățile abisale ale propriei ființe indică, printr-o strategie de expunere indirectă a semnificațiilor la suprafața textului, conformația stabilă a unei viziuni repetitive. Modelul acesteia poate fi identificat în linia continuă a unei spirale dinamice, surprinsă ca fragment în desfăşurare, neavând început şi sfârşit, cu atât mai puțin o funcție teleologică. Graficul „convulsiilor" narative – cauzate de multiplele căutări şi numiri a formelor stranii şi maladive în care eul şi lumea se intersectează la nesfârşit – indică, sub forma unor puncte explozive, momentele ce favorizează întâlnirea dintre datele prezentului şi cele ale trecutului, evidențiind un pattern cu totul aparte: prezentul povestirii se „desface" din nuclee evenimențiale de o mare încărcătură semantică, succesive într-o temporalitate ciclică, desfăşurată sub forma unei spirale ce transformă discursul memoriei într-o succesiune de timpi ai trecutului, fiecare evoluând din materia dinamică preexistentă a celuilalt. Aşa cum se poate deduce însă încă din primele rânduri ale romanului, fiecare nou episod se re-compune în acord cu oscilațiile vertiginoase ale „fatalei ipseități."[1] Planul de adâncime al romanului permite vizualizarea „teritoriilor" narațiunii sub forma unor fragmente delimitate în desfăşurarea spiralei, conferind imaginilor rezultate semnificația unui cod unic, ce-şi împleteşte, în infinitul mărunt, armoniile şi esența.

Începutul romanului a devenit, în tradiția criticii blecheriene, locul favorit al căutării punctului zero al halucinantei călătorii a *Întâmplărilor*. În această privire fixată asupra unui punct static trebuie căutată semnificația inițială, desfăcută ulterior în noduri şi împletiri de sens, explorată în timp real prin locurile rele ale mereu aceluiaşi eu.

> „Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai ştiu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca şi cum aş fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract şi persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale."[2]

---

[1] Nicolae Manolescu, *Prin nişte locuri rele,* în *Arca lui Noe,* Editura Gramar, Bucuresti, 2000, p. 574

[2] Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, Editura Aius, Craiova, Edi-

O clipă doar durează disputa dintre *eu* şi *un altul*, deoarece „în clipa următoare identitatea mea se regăseşte, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare şi numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau deodată iluzia reliefului."(*Ibidem*) Lipsa identității, regăsirea identității: între ele, un moment suspendat al confuziei şi inaderenței la sine, un interval al abstractizării eului, proces cardinal continuu, derulat pe întreaga suprafață a romanului. Acesta este, prin urmare, capul unghiului în explorarea irealității, locul unde trebuie aşezat unul dintre cele mai importante avertismente asupra posibilelor interpretări: „Viziunile povestitorului lui M. Blecher sunt himerice, ontic incerte, nu pur şi simplu rezultatul unei relativizări psihologice ."[3]

> „Pentru a exista, el ar trebui să conție ceva din stupefacția care mă cuprinde când privesc o persoană în realitate şi apoi îi urmăresc cu atenție gesturile într-o oglindă, apoi ceva din dezechilibrul căderilor în vis cu şuierătoarea lor spaimă ce parcurge şira spinării într-o clipă de neuitat; sau ceva din ceața şi transparența locuită de decoruri bizare în bulele de cristal." (*Î.ir.i.,* p. 47)

4.2. Argumente pentru „modelul Blecher"

În intenția de a rediscuta canonul literar interbelic, Mihai Zamfir[4] dezvoltă o teză temerară la data enunțării ei, aceea că proza deceniului al patrulea, caracterizată în diferite contexte drept creația inovatoare şi compactă a unei generații, prezintă nu doar o unitate bine închegată la nivelul viziunii, ci îşi are nucleele majore ale semnificației fixate în materia densă a unor opere reprezentative, între care *Întâmplări în irealitatea imediată*, romanul lui M. Blecher, deține un rol paradigmatic. Anunțată sub forma unei concluzii, către finalul capitolului *Maestrul*

---

tura Vinea, Bucureşti, 1999, p. 43; pentru a nu mări excesiv numărul notelor de subsol, vom apela la următoarele abrevieri: *Î.ir.i.* = *Întâmplări în irealitatea imediată* şi *V.l.* = Vizuina luminată.

[3] *Ibidem*, p. 560.

[4] Mihai Zamfir, *Maestrul din umbră*, în *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, pp. 139-175.

din umbră. Proza lui M. Blecher şi proza anilor ’30, problematica în jurul căreia Zamfir şi-a construit argumentaţia vizează, în sens larg, romanele semnificative ale perioadei menţionate, în acelaşi timp în care identifică *Întâmplările...* lui Blecher cu o matrice după care proza generaţiei ’30 şi-a delimitat conturul.

> „Întrebarea care se pune este dacă le putem găsi tuturor un numitor comun, o marcă unificatoare. Una pare a se impune cu deosebire – şi anume vocaţia tot mai abstractizantă a naraţiunii. [....] În această tendinţă universală, *Întâmplările...* lui Blecher devin paradigmă: ele conţin naraţiunea cea mai abstractă şi mai teoretică dintre toate. Roman fără subiect, în care faptele au valoare simbolică sau pretextuală, el simbolizează noul tip de naraţiune al deceniului, naraţiune mult mai răspândită decât ne putem închipui. [...] În pletora de romane a deceniului patru, *Întâmplările...* simbolizează sensul inovaţiei.”[5]

Termenii analizei sunt, dintru început, specifici unei retorici persuasive. „Al cui simbol este romanul lui Blecher? Fără îndoială, simbolul „noii proze” a anilor ’30”[6], al cărei potenţial major nu s-a pierdut, ci poate fi identificat într-o „suită de mici capodopere”. (*Ibidem*) Dacă aceste trăsături ar putea fi valabile şi în cazul celorlalte două creaţii notabile ale lui Blecher, *Inimi cicatrizate* şi *Vizuina luminată*, *Întâmplări în irealitatea imediată* ar dobândi statutul capodoperei iradiante. Acesta este un text a cărui forţă determină remodelări ale perspectivei reprezentării literare, precum şi reluări inovatoare ale marilor teme ale tradiţiei, devenite semne cardinale ale modernităţii – inocenţa, memoria, subiectivitatea, descoperirea lumii prin contemplare şi vis, căutarea sensului major, dar şi a semnificaţiilor mărunte ale existenţei, dragostea şi moartea, în contextele lor stranii, liminare. Ipoteza este, prin urmare, aceea că „Stilistic, *Întâmplările...* reorganizează involuntar, din punctul nostru de vedere, structura internă a unui *corpus* format din romanele experimentaliste ale unui întreg deceniu, oferindu-le o coerenţă nouă şi nebănuită..”[7]

---

[5] Mihai Zamfir, *Maestrul din umbră*, în *Cealaltă faţă a prozei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1988, p. 174.
[6] *Ibidem*, p. 140.
[7] *Ibidem*, p. 143.

„Modelul canonic, modelul Blecher”[8] dobândeşte consistenţă cu ajutorul unei demonstraţii punctuale, având scopul bine definit de a dovedi similitudini, convergenţe şi influenţe între autorii vizaţi (Eliade, Sebastian, Fântâneru, Holban, Bonciu) şi, într-un plan extins, de a aşeza acest model canonic într-un spaţiu central al „marelui” canon literar românesc, clar determinat de liniile majore ale modernităţii. Câteva decenii mai târziu, Nicolae Manolescu va întări această concluzie într-un volum cu valoare normativă, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*: „Unul dintre cei mai originali scriitori interbelici din speţa avangardiştilor, M. Blecher are astăzi, ca şi Mateiu I. Caragiale, cea mai înaltă cotă de preţuire.”[9]

Expunerea lui Mihai Zamfir se coagulează în jurul unor nuclee semiotice, definite, în terminologia structuralistă a lui M. Rifatterre, „unităţi de signifiance”[10]. Determinate de o „oblicvitate sematică” (*obliquité sémantique*) – înţeleasă ca o „deplasare, distorsionare, sau pur şi simplu creare de sens nou în cadrul unor unităţi semantice care depăşesc fraza”[11] şi revelate prin intermediul unei „reprezentări răsturnate” – o *anti-mimesis*, în formularea lui Zamfir, aceste nuclee semiotice pot fi considerate nişte *matrice* [12], din a căror transformare rezultă episoadele distincte ale romanului şi unitatea internă a acestuia, în acelaşi timp. Aceste matrice, „uneori reductibile la un cuvânt sau la o singură sintagmă”[13] sunt căutate în romanele ilustrative ale generaţiei, pentru a dovedi, din perspectivă stilistică, o realitate revelată doar prin apropierea de fiecare dintre aceste lumi ficţionale: „toate romanele scrise de scriitorii experimentalişti ai deceniului patru constituie un mare text uniform”, iar „*Întâmplările...* reorganizează involuntar [...] structura internă a unui corpus format din romanele experimentaliste ale unui întreg deceniu, oferindu-le o coerenţă nouă şi nebănuită.”[14]

Urmând trama narativă, Zamfir identifică cinci unităţi de semni-

---

8 *Ibidem*, p. 172.

9 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 751.

10 M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 11.

11 Mihai Zamfir, *op. cit*., p. 143

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

ficație majore în romanul lui Blecher: *indeterminarea individualității*, *boala ciudată*, *sexualitatea aberantă*, *lumea obiectelor* şi *obsesia thanatică*. Aceste nuclee semantice se regăsesc, după ipoteza criticului, diseminate în marele text al literaturii interbelice (acea proză a „autenticității şi experienței", în expresia lui Ovid. S. Crohmălniceanu), identificabile în expresiile mai evidente sau mai palide ale fiecărui discurs romanesc în parte. Expunerea demonstrației convinge însă mai bine prin ceea ce nu formulează direct: aceste „focare", iradiind semnificații precum cele numite anterior, aparțin unui nivel esențial al expresiei modernității literare, sunt spații de rezonanță ale tensiunii şi ale interogațiilor unei noi sensibilități. În acest sens, mai mult decât la nivel stilistic, ceea ce poate fi afirmat ca *pattern* modelând o viziune rezultă, pe un prim nivel al analizei, dintr-o explorare necesară a articulațiilor lumii narative.

Romanele racordate la această „realitate imediată" a *Întâmplărilor..* sunt, printr-o deducție implicită, acele texte prin care romanul lui Blecher îşi justifică rolul modelator. De la *Jocurile Daniei*, *Maitreyi* , *Huliganii* şi până la *Interior* sau *Pensiunea doamnei Pipersberg*, toate operele observate prin prisma categoriilor moderne blecheriene conțin fragmentar ipostazieri ale respectivelor categorii. Zamfir afirmă însă, în chiar primul paragraf al studiului, că intenția ar fi aceea ca, printr-o „operațiune aproape imposibilă [...] să impună, cu argumente stilistice, un mare prozator."[15] Este amintită, în cele ce urmează, o ipoteză care, formulată altfel, ar situa demersul în sfera discursivă a protocronismului. Intenția autorului este însă susținută de o serie de argumente ce justifică aşezarea lui Blecher într-o avangardă a existențialismului european :

> „[...] observăm că reforma prozastică a lui M. Blecher – consonantă cu cea a lui Anton Holban, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, H. Bonciu, C. Fântâneru, Octav Şuluțiu, Al. Robot etc., toți precedați de Camil Petrescu – a însemnat o noutate absolută, şi nu doar la nivelul literelor noastre. Înainte de a lua o formă definită în proza franceză a anilor '40, existențialismul literar s-a născut în zona dunăreană: e vorba de consonanța vibratilă, de traducerea involuntară a unor principii filosofice, iar neaşteptatul rezultat ne poate lăsa visători. Atunci când Heidegger şi Jaspers îşi duceau până la capăt lecția teoretică, un grup

[15] *Ibidem*, p. 139.

> de prozatori români traducea în literatură aspirația ultimă a doctrinei existențialiste, angrenându-se în căutarea unei himere: în dezvăluirea completă, netrucată (cultural) şi autentică (ontologic), a personalității umane. A reuşit? Ar fi reuşit, poate, în alte condiții istorice. Dar neajunsă la maturitate, înecată în zgomote colaterale şi explicată fals prin concepte conjuncturale, de natură polemică sau politică, experiența tinerilor din deceniul patru n-a căpătat unitatea şi profilul distinct la care ar fi avut dreptul."[16]

Astfel se afirmă unitatea ideatică a unei generații, acceptată în sens larg ca prima generație autentic modernă a literaturii române, realizându-se totodată şi o conexiune de primă linie cu un vast context european al modernității. Studiul urmăreşte, cu maximă aderență la texte, deformările şi mutațiile modelului Blecher, hiperbolizarea şi estomparea nuanțelor lui.

O posibilă valorificare a concluziilor acestui studiu ar implica premisele modernității exemplare ale operei lui M. Blecher, dispersarea lor în logica internă a romanelor şi încercarea de a restitui, printr-o radiografie „moleculară" sau o privire abisală în plasma alcătuirii lor, un model poetic similar unei amprente genetice. O posibilă hologramă a unui spectacol ultim şi devastator, o punere în scenă a unei apocalipse subiective, o înşiruire secvențială de instantanee ce reproduc, cu o disperare rece, graficele tremurate ale neputinței de a ieşi din propria identitate, din rețelele organice ale corpului şi ale lumii.

Un aspect interesant al relației dintre textul romanului şi textul critic provine, în cazul de față, dintr-o încercare a celui de-al doilea de a urmări, cu un ochi transferat adesea din spațiul privirii în cel al locuirii, adică în chiar interstițiile textului, generarea unei lumi narative din expunerea discursivă a traiectelor unei conştiințe oscilând între nelinişte, criză şi uitare de sine. Se impune cu precădere un discurs ce vizează constante, forme specifice, expresii tipice, viziuni complementare, simetrii interioare, modele textuale menite să reveleze țesutul organic, păstrând încă urmele fluidelor ce i-au conferit viață şi autenticitate. Zamfir identifică nuclee de semnificație, Negoițescu anumite „constante formale"[17], Balotă expune o analiză succintă a formelor cri-

---

[16] *Ibidem*, p, 140.

[17] Ion Negoițescu, *M. Blecher sau „Bizara aventură de a fi om"*, în *Engrame*, Editura Albatros, 1975, p. 124.

zei, patosului şi imaginarului materiei[18], Manolescu traversează „locurile rele" ale „fatalei ipseităţi"[19], Ţeposu caută o definiţie a prozei lui Blecher în „organizarea epică a trăirilor"[20], iar Dinu Pillat punctează cu maximă necesitate un aspect exemplificat „în înţelesul cel mai evoluat modern" în opera autorului în discuţie – „autenticitatea subiectivă"[21]. Numeroase alte exegeze au intenţii mai precis ţintite (spre exemplu, cea a Alinei Pamfil, în identificarea unei *poetici a alveolarului*) sau remarcă profunzimi în aspecte cât se poate de evidente – „cazul" Blecher este ilustrativ pentru raportul operă / destin (pe această idee se bazează demersul lui Norman Manea, cu intenţia de a recupera biografia şi creaţia într-o imagine unitară, generată în mod vizibil de conştiinţa unui scriitor). Într-un demers remarcabil, de dată recentă, Doris Mironescu explorează „relaţia ambivalentă dintre viaţă şi operă"[22], feţele mereu schimbătoare ale existenţei scriitorului, aşa cum apar în texte personale, în corespondenţă, şi modul în care acestea se reflectă în creaţie.

Având în atenţie datele importante ale acestor abordări critice, se pot evidenţia, complementar surselor ce subliniază cu precădere caracterul emblematic modern al prozei lui M. Blecher, câteva observaţii asupra unor particularităţi de poetică şi expresie prezente în interiorul unei viziuni singulare în spaţiul literaturii române. *Întâmplări în irealitatea imediată*, romanul de debut, stabileşte câteva repere de natură modernă într-un discurs romanesc reprezentativ pentru sensibilitatea intervalului cultural în care se cristalizează.

Una dintre cronicile cele mai entuziaste ale *Întâmplărilor...* îi aparţine lui Mihail Sebastian. El crede „că apariţia lui M. Blecher în literatură este un fapt revelator şi un moment de care se va ţine seama."[23]

---

[18] Nicolae Balotă, *M. Blecher şi realitatea mediată a creaţiei* în *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, pp. 153-181

[19] Nicolae Manolescu, *op. cit*,. p. 574

[20] Radu G. Ţeposu, *Noroiul şi placa de gramofon*, în *Viaţa şi opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983, p. 101

[21] Dinu Pillat, *M. Blecher* în *Mozaic istorico-literar*, Editura Eminescu, 1971, p. 149

[22] Doris Mironescu, *Viaţa lui M. Blecher. Împotriva biografiei*, Editura Timpul, Iaşi, 2011, p. 11.

[23] Mihail Sebastian, *M. Blecher. Întâmplări în irealitatea imediată*, în „Rampa", an 19, n.5432 din 22 februarie1936, p. 1, *apud* M. Lascu (ed.), *M. Ble-*

Are o înțelegere imediată a unei evidente calități inovatoare a romanului – „Poet, Blecher scrie cu imagini de o preciziune vizuală derutantă”[24], şi are, tot raportat la text, intuiția unor fragmente de geniu. O ultimă observație aşază, la finalul unui traseu hermeneutic ce are rolul de a impune un vizionar, marca autenticității: M. Sebastian nu ar remarca geniul într-o simplă carte de literatură – „Nu aş spune acest lucru despre o carte de literatură – dar *Întâmplări în irealitatea imediată* nu e o carte de literatură.”[25]

Refuzul lui Sebastian de a accepta doar literaritatea textului lui Blecher se justifică prin emoția directă provocată de lectura lui: „Este jurnalul unei sensibilități, al unei inteligențe, al unei singurătăți populată de umbre şi lumini secrete. Îl citeşti cu sentimentul de a face nu cunoştința unei cărți, ci cunoştința unui om.”[26]

Romanul poate fi, într-adevăr, mai mult decât literatură. Critica a convenit că o delimitare categorică între literatură şi existență poate exclude, în acest caz, o serie de conexiuni surprinzătoare. Dar atunci când textul este lăsat să-şi expună alcătuirea, când sunt căutate aglomerările de semne formând matrice revelatoare, atunci literatura se interpune, asemeni unui ecran animat de o poveste-capcană, între realitatea narațiunii şi cititor. Şi doar în acest spațiu al lecturii, pe o direcție a interpretării dată de noi împletiri între referenții realității evidente, tonul confesiunii şi garanția incontestabilă a jurnalului, ficțiunea exprimă rătăcirea revelatorie a protagonistului în *irealitatea imediată*.

Povestea se desfăşoară după o ordine impusă de necesitatea dezvăluirii graduale a noii lumi ascunse între obiectele familiare ale realității. Trama narativă se generează prin auto-expunere – nimic nu se petrece fără a deveni *întâmplare* –, firul istorisirii, ducând fibra sensului la noi nivele de percepție a lumii şi de expunere a proceselor secrete prin care ea se lasă contemplată, se ascunde, înşeală ochiul sau rămâne în materia ei inertă, inaccesibilă oricărei înțelegeri, la distanță de vagabondul interogativ – protagonistul unei false călătorii într-o lume ficțională fundamentată pe aparență şi disimulare.

---

cher, mai puțin cunoscut, Editura Hasefer, 2000, p. 226.

[24] *Ibidem*.

[25] *Ibidem*.

[26] *Ibidem*, p. 224.

Întregul roman pare a se afla în căutarea unui pattern, aşa cum s-ar afla orice relatare nemairostită în căutarea unei forme în stare a o face inteligibilă, cu toată obscuritatea implicită a subiectivismului. Coborând/urcând spirala interioară a naraţiunii, într-un spaţiu în care direcţia a devenit doar vector şi sens, se observă că ea urmează un model susţinut de alternanţa contemplaţie – angoasă – criză, urmată, (până la episodul – suprarealist în esenţă – al tentativei de suicid) de o *întâmplare* cu rol absolutizant, catharctic, marcând dublul sens al crizei, distrugere şi re-echilibrare, cel mai adesea sublimat într-un incendiu, o viziune „finală”, moartea.

În termenii proprii romanului, *întâmplările* sunt, de fapt, evenimente fragmentare dintr-o naraţiune coerentă – *înţelesul vieţii mele* (*Î.ir.i.,* p. 112) –, aproape imposibil de recuperat însă. Efortul narativ, argumentativ, persuasiv, acesta este: de a face inteligibilă o naraţiune secundă, crescută pe un miez al adevărului, un discurs autonom, o poveste impersonală a eului ce se vede povestit de o voce străină, dar obiectivă, fidelă realităţii.

Ca unică stare a lumii definită nominal, irealitatea se desprinde ca forţă adiacentă dinamicii episoadelor, ea este atmosfera superioară, orizontul-cadru al tuturor evenimentelor. Ion Pop aşează termenul în vecinătatea avangardei, introducând totodată, pe filiera Breton, ideea deteritorializării lumii narate, aşezarea ei pe un fundament incert, schimbător:

> „«Irealitatea imediată» este corespondentul, de fapt, al «suprarealităţii» definite de André Breton, în latura ei stranie de «dépaysement», de angoasă asociată cu o anume euforie paradoxală, provocată de «miraculosul» ascuns în însăşi stranietatea obiectelor şi evenimentelor înconjurătoare. Faptul cel mai banal, obiectul cel mai insignifiant în aparenţă pot deveni şi la Blecher prezenţe insolite, misterioase, chiar agresive.”[27]

Adăugând nuanţe modelului enunţat anterior, într-o imagine schematică, poetica cercurilor concentrice evoluează, în interiorul acestui roman, în forma unei spirale (amplificată uneori de încleştarea

[27] Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1990, pp. 394-395.

conştiinţei în criză şi transformată, la nivelul percepției, în vertij, delir, leşin), având drept cauzalitate permanența unor stări ineluctabile: *căderea privirii prin lume*[28], contemplarea, întâmplarea stranie (nucleu al episodului), angoasa precedând criza, şi momentul suprem marcat inevitabil de însemnele dezastrului.

4.3. Cercul vicios al identității – cincisprezece capitole şi un epilog

În imaginarul operei lui Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată* are rolul de a prezenta, încă de la primele pagini, două dintre problematicile esențiale ale prozei sale – angoasa identitară şi redimensionarea sinelui pe coordonatele unei noi ontologii –, delimitată, aşa cum se va vedea în celelalte două volume, *Inimi cicatrizate* şi *Vizuina luminată*, de universul bolii. Boala ciudată, paludismul, numeşte restrictiv, în acest roman, o serie de manifestări de mare impact în conturarea prezenței fizice şi metafizice a protagonistului, anunțate şi ele printr-un termen ambiguu: *crizele*.

Veritabile incursiuni în spațiul contopirii eului cu lumea, crizele vor fi înlocuite, odată cu ieşirea din timpul *Întâmplărilor...* – din adolescență, de o maladie fatală, un morb care nu mai erodează doar granița dintre realitate şi halucinație, ci chiar suportul dur şi concret al prezenței fizice – sistemul osos. Dubla evoluție se desface din esența primelor două capitole ale acestui roman de debut, ramificându-se ulterior într-un cosmos aparte, aflat la rândul său sub semnul unei stări-limită ce face trecerea ființei prin toate locurile întunecate ale trupului macerat de suferință.

> „Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai ştiu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca şi cum aş fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract şi persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale:”(*Î.ir.i.,* p. 43)

---

[28] V. Alina Pamfil, *op. cit.*, p. 158.

Acest prim paragraf al romanului are un rol multiplu – acela de a stabili repere în universul romanesc, de a introduce noțiuni-cheie, de a crea o atmosferă. Mai mult, implică prezența unui eu secund, o transpunere în abstract a „persoanei reale”, față de care „eul prim” se aşează într-o poziție adversă. Două stări ale ființei într-o singură prezență reală, un „personagiu” şi o „persoană” – acestea sunt datele de început ale unui periplu prin lumile neliniştite ale identității. Aşezarea acestui incipit în tradiția rimbaldiană a eului devenit „un altul” semnifică o primă conectare a romanului la artera-flux a modernității estetice. Astfel de conexiuni sunt necesare în aceeaşi măsură în care este necesară expunerea naturii interne a acestui roman, a categoriilor poetice şi expresive menite să caracterizeze universul *Întâmplărilor...* în termenii unei modernități aparte. Cum existența „personajului” implică şi prezența unui mimesis în raport cu „persoana” reală, rămân de analizat şi parametrii acestei ficționalizări a eului, realizată mai degrabă pe modelul acelor „vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare”(*Î.ir.i.,* p. 43) decât printr-o metamorfoză.

O ipoteză interesantă deduce Al. Protopopescu din această scindare a eului, inerentă crizei identitare. Celor două forme de manifestare a prezenței, persoana şi personajul, le corespund două instanțe textuale distincte, având fiecare un rol bine determinat în corelarea lumilor narative instaurate prin viziune. O privire bifocală, prin urmare, generând un text „supravegheat” de naratorul faptelor, cel ce asigură inteligibilitatea evenimentelor, şi, de la o altă distanță, de către analistul ce măsoară adâncimea textului. Această bifurcație la nivel narativ, regăsibilă şi în *Vizuina luminată*, este, de fapt, clivajul firesc al viziunii din realitatea ce i-a favorizat existența[29]:

> „Ambiția acestui personaj «dublu» e să convingă că materia «mediată» de povestitor şi «irealitatea imediată» edificată de analist sunt două fronturi contingente, inseparabile şi echivalente ale existenței. Viața (ca şi romanul) înseamnă pendulare a ființei între cele două universuri complementare.”[30]

---

[29] Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 232

[30] *Ibidem*.

O consecință firească este reversibilitatea «persoanei reale» în «personagiu abstract», procesiune „definită, – nici nu se putea altfel – cu cuvântul de ordine: criză."[31]

Intervalul stării incerte a identității este, de fapt, un moment suspendat în alunecarea timpului, şi el imperceptibil, alienant, fiind rezultatul unui efort de concentrare asupra unui „punct fix pe perete". Ceea ce seamănă cu un straniu exercițiu de hipnoză este primul act al unui monolog dramatic, acutizat în gama înaltă a subiectivității, de unde şi aspectul de jurnal sau autoficțiune. Asupra acestui aspect trebuie insistat, în primul rând datorită faptului că stabileşte câteva trăsături importante în ceea ce priveşte natura romanului. Se discerne aici un mod cu totul aparte de intersectare a autenticității autobiografice inserate pe filiera confesiunii cu o propensiune de mare forță spre limitele îndepărtate ale fabulației. Într-un areal imaginar instituit de o implicită criză a conştiinței, discursul autoreflexiv este generat de o serie de nuclee izolate ale acestei crize – adevărate focare de semnificație, având proprietăți metaforic similare maselor radioactive, ele schimbă însăşi structura materiei narative printr-o gamă de mutații ireversibile. Se atinge astfel starea de propagare a semnificației pe nivelele paralele ale aceleiaşi direcții epice, într-o înlănțuire în spirală a platourilor circulare desemnând câte un perimetru al alterării identitare.

O mai atentă nuanțare a acestei constante discursive poate fi susținută prin câteva opinii critice articulate pe baza evidentei incertitudini formale a corpusului narativ. Țeposu invocă, în vecinătatea unei analize a lui Lejeune asupra romanului autobiografic, argumentul nevoii de a defini romanele lui Blecher, refuzând subsumarea lor domeniului cert al jurnalului.

> „Ceea ce defineşte această proză e [...] tocmai organizarea epică a trăirilor. Romanele autobiografice (să le spunem aşa din nevoia de a le defini) ale lui Blecher fac saltul de la simpla notație referențială la narațiunea reflexivă, relatarea la persoana întâi fiind consecința unei opțiuni artistice conştiente."[32]

---

[31] *Ibidem*, p. 233.

[32] Radu G. Țeposu, *În căutarea identității pierdute*, *Studiu introductiv* la Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, Editura Aius, Craiova, Editura Vi-

Absența pactului referențial, pentru a reveni la termenii lui Philippe Lejeune, încurajează, în viziunea lui Țeposu, identificarea dominantei ficționale a acestei proze, înțeleasă de către Eugen Ionescu sub forma unei „depăşiri" a stadiului primar al „umilinței laice, nedemne, neridicate de nici un principiu spiritual"[33] ce caracterizează, în opinia sa, mai toată literatura scrisă la persoana întâi singular. Blecher îi pare lui Ionescu un lucid, iar viziunea sa poartă însemnele unei cunoaşteri superioare:

> „Dar luciditatea d-lui Blecher nu se opreşte niciodată la psihologie, la efecte, la periferia sufletului, care n-are decât să rămână, şi de-acum înainte, în stăpânirea netulburată a aşa-zisei «literaturi de auto-analiză». D. Blecher, trecând prin psihologie, prin emoție, depăşeşte totuşi planul psihologic, realitatea prea superficială a emoției."[34]

Incertitudinea aşezării romanului într-o specie anume se regăseşte în concentrație maximă în fraza de debut a unui articol semnat de Pompiliu Constantinescu: „Cartea d-lui Blecher nu e un roman, dar nici un eseu, nu e un poem şi nici un jurnal intim."[35] Dar e „o inițiere în însăşi esența personalității"[36], în mod cert una ce permite, la capătul ei, afirmarea justă a unei crize existențiale majore, înțeleasă de N. Balotă într-un dublu sens: „Criza ontică este, în acelaşi timp, o criză a viziunii."[37] Acestei intenții taxonomice i se subordonează şi explicitarea materialului narativ în formule ce facilitează aderența cititorului la o lume narată având numeroase semnificații, expusă fragmentar.

Norman Manea, inventariind locurile, faptele şi personajele *În-*

nea, Bucureşti, 1999, p. 19.

33 Eugen Ionescu, *Genul „Jurnalului",* în *„Facla",* an XVI, nr. 1578, 4 mai 1936*, apud* Georgeta Horodincă, *Structuri libere*, Editura Eminescu, 1970, p. 68.

34 Eugen Ionescu, *Întâmplări în irealitatea imediată*, în *Facla*, 13 mai 1936, *apud* Georgeta Horodincă, *Structuri libere*, Editura Eminescu, 1970, p. 69.

35 Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. 1, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 314

36 *Ibidem*.

37 Nicolae Balotă, *M. Blecher şi realitatea mediată a creației*, în *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974, p. 157.

tâmplărilor…, a rezumat materia romanului la o înşiruire unitară de repere „simple şi teribile"[38]:

> „Imaginea unui perete privit îndelung până la delirul singurătății. Un mic orăşel. Vecinătatea hipnotică a lucrurilor. Grotescul vitrinelor. Spațiile bolnave ale absenței. Tainele periferiei. O vioară într-o prăvălie cu maşini de cusut. O femeie şi un adolescent. Rătăcirile senzualității. Moartea unui bătrân. Gândurile şi plictisul. Sala unui cinematograf care pare o baie publică. Bâlciul din care se decupează, într-o lentilă de telescop, panopticul. Viața secretă şi tentaculară a obiectelor. Halucinațiile. Vinovăția. Ruşinea. Spaimele. Arşița. Somnul. Şoarecii, peştii într-un acvariu, rochiile dintr-un dulap, mirosul putreziciunilor la malul unui râu."[39]

Nicolae Manolescu a intitulat, cu o intenție mai degrabă ludică, fiecare dintre episoadele romanului, întregind astfel iluzia unei posibile ordini într-o expunere voit fragmentară, în care conexiunile între capitole se fac la nivelul prim al expresiei:

> „*Locuri rele*, *Senzualitate în prăvălia lui Eugen*, *Apariții şi dispariții senzaționale*, *Panopticum*, *La bâlci*"[40], „*Paul şi Ozy*, *Spălarea mortului*, *Dimineață după nuntă*, *Femei*, *Locul comun al visurilor mele*, *Noroiul*, *Coşmare*, *Un copac, Edda, un copac*, *Înmormântarea, simplă înşirare de obiecte*, *Somnul şi trezia*."[41]

Această intenție ordonatoare, prezentă în substratul multora dintre analizele dedicate romanului, are funcția de a organiza materialul narativ într-o formulă care, deşi permite fragmentarea în scopul unei mai fine percepții a nuanțelor fiecărui episod, nu instituie o continuitate certă la nivelul prim al narațiunii. Mai mult, are rolul, pozitiv de altfel, de a spori iluzia înşiruirii aleatorii de personaje, obiecte şi întâmplări, ordonate în narațiune doar de hazardul subiectiv al memoriei. Cum importanța acordată unei coerențe interne a romanului poate fi observată în articularea unui pattern al desfăşurării epice, fiecare moment major al *Întâmplărilor* conține potențialul momentului următor, care va re-

---

[38] Norman Manea, *op. cit.*, p. 262.
[39] *Ibidem*.
[40] Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 564.
[41] *Ibidem*, p. 569.

genera sensurile celui anterior pe un platou diferit al narațiunii. Aceste coordonate ilustrează, într-o simetrie a poeticii cu metafizica eului, corespondența dintre substanța romanului şi mutațiile/metamorfozele identității.

Care este sfera multistratificată a crizei, prin urmare, ce resorturi interioare permit implicarea în confesiune a palierelor de profunzime ale conştiinței? De o relevanță majoră este modul în care este transpusă toată această substanță bipolară, impregnată iremediabil de confuzie ontologică, într-un discurs fluid, depăşindu-se mereu pe sine în noi ascensiuni către marele neînțeles al identității, indicat încă din primele rânduri prin „teribila întrebare cine anume sunt."(*Î.ir.i.,* p. 43)

Un prim indiciu al caracterului specific modern al interogațiilor şi implicit al stărilor problematizate în această primă parte a romanului este denunțarea insuficienței limbajului în cuprinderea şi redarea unor semnificații ce traversează vertical toate punctele întunecate ale raportului dintre eu şi lume. Dilema filosofică este înlocuită, astfel, de premisa precarității esențiale a mediului de schimb dintre gândire şi reprezentare.

> „Cuvintele obişnuite nu sunt valabile la anumite adâncimi sufleteşti. Încerc să definesc exact crizele mele şi nu găsesc decât imagini. Cuvântul magic care ar putea să le exprime ar trebui să împrumute ceva din esențele altor sensibilități din viață, distilându-se din ele ca un miros nou dintr-o compoziție de parfumuri.
>
> Pentru a exista, el ar trebui să conție ceva din stupefacția care mă cuprinde când privesc o persoană în realitate şi apoi îi urmăresc cu atenție gesturile într-o oglindă, apoi ceva din dezechilibrul căderilor în vis cu şuierătoarea lor spaimă ce parcurge şira spinării într-o clipă de neuitat; sau ceva din ceața şi transparența locuită de decoruri bizare în bulele de cristal." (*Î.ir.i.,* p. 47)

Aici intră în funcțiune, de fapt, angrenajul analitic al romanului, prin afirmarea preponderenței imagistice a reprezentărilor conştiinței. Totodată, incapacitatea limbajului de a funcționa în relație cu „adâncimile sufleteşti" afirmă două nivele ale traseului narativ, valabile de la un capăt al *Întâmplărilor* la celălalt: seria evenimențială a intersectărilor eului cu lumea şi cu universurile ei subiacente – alteritatea, obiectele, materia – şi cu un sine însuşi dureros şi inconsistent; şi un al doilea

nivel, coagulat în referențialitatea primă a acestor evenimente, în zona imediată a semnificațiilor proiectate în sens invers față de vectorul tradițional, adică înspre *în afară*, aglomerate în jurul semnificantului într-un *halou.*[42] Exasperarea interpretării se desface ca dublă sarcină, atribuită atât protagonistului, aflat în căutarea *înțelesului vieții sale*, cât şi cititorului, călător secundar prin *locurile rele* ale identității acestuia[43].

Reprezentarea vizuală se va impune încă de la început, prin afirmarea primatului *perspectivei*. Alinei Pamfil îi aparține o bună delimitare a categoriiler centrale ale perspectivei narative, caracterizată prin semnele *discontinuității*, *ambiguității* şi *reflexivității*:

> „Perspectiva narativă este la M. Blecher nu numai discontinuă (urmează aparițiile intermitente ale imaginilor lumii) şi ambiguă (şterge frontierele dintre vis şi realitate), ci şi reflexivă. Ochiul vede lumea dar în acelaşi timp se vede pe sine privind lumea, integrând, înfruntând sau lăsându-se dominat de universul neînsuflețit."[44]

Locurile blestemate sunt adevărați centri ai nevrozei pe o hartă vie şi deopotrivă imaginară a provinciei (de esență bacoviană), ele potențează manifestarea conflictului dintre eul rătăcitor în spațiu şi ochiul vizionar care înregistrează absența sensului călătoriei. Această realitate este indusă prin lipsa unei teleologii salvatoare, ceea ce revelează treptat caracterul infernal al inițierii. Aici se destramă o vastă rețea metaforică a tradiției, țesută în jurul unui lung şir de evenimente facilitând inițierea în misterele existenței şi ale lumii, cu unicul scop al aşezării eroului în fața propriei identități. Picarul modern vede această hartă a inițierii ca pe un labirint fatal al propriei rătăciri în pluralitatea infinită a semnificațiilor fiecărei „borne" din marea traiectorie.

Locurile întunecat-magice ale copilăriei, spațiile blestemate ale *Întâmplărilor* sunt proiecțiile enantiomorfice ale unui topos real în oglinda deformatoare a irealității. Acesta este punctul de emergență al viziunii, sau, în accepțiunea Alinei Pamfil, „«gradul zero» al eului şi

---

[42] Acest model se regăseşte într-unul dintre textele „exemplare" ale emergenței expresiei literare moderne din multiplele fracturi şi deviații semantice ale narațiunii tradiționale – *Inima întunericului*, de Joseph Conrad.

[43] Cf. Manolescu, *op. cit.*, p. 574.

[44] Alina Pamfil, *op. cit.*, p. 162

privirii”, o duală „deschidere spre non-existenţa şi existenţa”[45], prezente simultan în „bizara aventură” a locuirii în lume.

> „Adevărate capcane invizibile, plasate ici-colo în oraş, întru nimic deosebite de aerul ce le înconjura – ele mă aşteptau cu ferocitate să cad pradă atmosferei speciale ce conţineau. Un pas, un singur pas dacă făceam şi intram într-un asemenea «spaţiu blestemat», criza venea inevitabil.” (*Î.ir.i.,* p. 44)

Mascate de banalul peisajului, spaţiile crizei favorizează indirect numirea acelor locuri definitorii în topografia memoriei protagonistului. Marcate afectiv, însă încărcate de o energie destabilizatoare, aceste locuri reprezintă un prim nivel al „iniţierii”, dacă e să numim evoluţia complexă a stadiilor crizei existenţiale. Lumile ficţionale ale modernităţii literare conţin formule variate ale respingerii *formei*, înţeleasă ca opresiune şi prizonierat, de unde o vastă expansiune a temei imaturităţii şi nedesăvârşirii consistenţei eului. Binomul variabil *copilărie/adolescenţă – criză* este un reper în discursul modern al travaliului identitar, instaurând o tradiţie susţinută de texte fundamentale precum *Rătăcirile elevului Törless* (Robert Musil), *Ferdydurke* (Witold Gombrowicz) sau *De veghe în lanul de secară* (J.D. Salinger).

Potenţialul transformator al acestor spaţii este invers proporţional cu aparenta lor insignifianţă: „o poiană mică din capătul unei alei, pe unde nu se plimba niciodată nimeni”(*Î.ir.i.,* p. 44) declanşează spasmul unui gând ce anulează orice proiect – „simţeam mai profund şi mai dureros că n-aveam nimic de făcut în această lume, nimic alta decât să hoinăresc prin parcuri – prin poiene prăfuite şi arse de soare, pustii şi sălbatece”. (*Î.ir.i.,* p. 45) Deşeurile organice ale unei fabrici de ulei de la marginea oraşului, adunate între „malurile înalte şi găunoase ale râului” (*ibidem*) îi provoacă un adevărat delir olfactiv, culminând cu înfrângerea finală – descinderea în goană disperată pe panta abruptă a malului, spre grota ascunsă, veritabil uter chtonian al regăsirii cu sine.

Peisajul neutru al oraşului este maculat de locuri ce induc dramatice răsuciri în sine prin invazia bruscă a simţurilor de către senzaţii stranii şi brutale, precum mirosul copleşitor al descompunerii. Structurate asemeni unor goluri negre pândind la marginea galaxiei – „încă-

---

[45] *Ibidem*, p. 163.

perea lumii se prăvălea haotic într-o gaură imensă cu puteri de atracție nebănuite”(*Î.ir.i.,* p.45) –, spațiile bolnave ale exteriorității fac trecerea spre cercul infernal al interioarelor, unde o nouă față agresivă a lumii se regăseşte în tăcerea imobilă a obiectelor grupate în decoruri sau izolate în singurătăți fantasmatice – bucata de dantelă neagră sau inelul țigănesc.

Înainte de a depăşi acest prim nivel al dislocării identitare, trebuie remarcată inserția, cu o clară intenție explicativă, a două fragmente ce conțin, ca într-un abis minor, semnificația primă a călătoriei în afara sinelui, în spațiile alienante ale exteriorității. Căutarea vizează celălalt „eu”, la care raportarea se face nu precum la „un altul”, ci în termenii unei inacceptabile absențe, deoarece acest eu alternativ nu se materializează într-un adăpost exterior, atât de propice ieşirii din celula epuizată a vechiului eu.

Acceptând, alături de Nicolae Manolescu, rolul *locurilor rele* ca „locuri ale evaziunii [...] nu din lume, [...] ci din sine însuşi”[46], putem identifica în rostogolirea periculoasă a paşilor pe linia abruptă a malului graba febrilă de a parcurge un teritoriu minat de primejdii, în drum spre vizuina secretă – recipient de rang secund al trupului asaltat de trăiri răvăşitoare. Iar acest teritoriu este emblematic pentru toate celelalte străbătute de către eul ce se poartă prin lume în căutarea formelor posibile în care identitatea sa ambiguă se poate ascunde.

Metafora *vizuinii obscure* (contraparte necesară a *vizuinii luminate*) revine într-unul dintre capitolele de final, când, încercuit de materia „dură şi imobilă” (*Î.ir.i.,* p. 88) ca de un inamic imbatabil, personajul-narator caută un adăpost, „un loc izolat în care să las[e] în voie capul să se odihnească”(*Î.ir.i.,* p. 88). Acest loc este cabina sufleurului de la varieteul din oraş. Trebuie subliniată aici observația lui Mihai Zamfir, a cărui remarcă, „atracția naratorului pentru ceea ce am putea numi «spațiu de ficțiune» pare la fel de acută ca pentru obiectele fictive”[47], este punctată prin notația justă „cabina sufleurului [...] joacă în ocurență rolul de centru absolut al spațiului fictiv”[48]. Mai mult un spațiu intermediar între zona ficționalizării prin intermediul limbajului şi dimensiunea

---

[46] Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 572.
[47] Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 161.
[48] *Ibidem*.

lui funcțională, acest spațiu protector are un rol pozitiv tocmai prin faptul că desemnează un areal de „mijloc”, în care textul nu există doar ca semnificant, ci își dezvoltă potențialul fabulatoriu în reprezentare, adică pe scenă. Între tăcerea grafică a textului și vitalizarea lui spectaculară, cabina sufleurului este un fericit *in between*. Acesta ar fi și momentul favorabil desăvârșirii conștiinței propriei materialități corporale :

> „Începui să mângâi extatic brațele fotoliului. Aș fi vrut ca situația în care mă aflam să mă pătrundă cât mai adânc, să cântărească în mine cât mai greu, să-mi parcurgă fiecare fibră a corpului pentru ca s-o simt verosimilă” (*Î.ir.i.,* p. 90)

O altă ipostază a aceleiași „ieșiri din sine” a fost remarcată de către Georgeta Horodincă în imaginea piciorului meduzei „care s-a întins peste măsură și a căutat exasperat prin valuri până ce într-un sfârșit a revenit sub gelatina ventuzei” (*Î.ir.i.,* p. 44), în această metaforă autoarea văzând o definiție a „caracterului experienței lui Blecher și ritmul ascuns care este alternant, al personalității ca și al operei sale: necontenită evadare *în afară* și întoarcere între frontierele naturale și iremediabile ale identității sale.”[49]

4.3.1. În căutarea sensului

Între diferitele modalități discursive exprimând *criza* (în accepțiunea ei imediată, *criza ontologică*), se delimitează în romanul *Întâmplări în irealitatea imediată* o manieră aparte de a semnala cauza primară a locuirilor succesive nefericite – a eului în sine, a individului în lume –, ea poate fi identificată ca *precaritate* sau *absență* a *sensului*. Noțiunile specifice exprimând această realitate, deși diverse, converg spre ideea mai cuprinzătoare a unei propensiuni spre o stare aproape ideală a înțelegerii sensului lumii și a propriei vieți.

Este evidentă implicația filosofică vizând necesitatea existenței unui raport purtător de sens între individ și lume, în ciuda omniprezentei idei a „imperfecției oricăror manifestări în lumea asta, fie și supranaturale.” (*Î.ir.i.,* p. 48) Cu fiecare ocazie favorizată de generarea

[49] Georgeta Horodincă, *M. Blecher: Delir esențial*, în *op. cit.*, p. 45.

unei crize, protagonistului îi devine mai mult decât evidentă „profunda inutilitate a lumii”. Capitolul *locurilor rele* se închide pe un ton ce semnalează, într-o intenție conclusivă, propagarea stării de anxietate şi ininteligibil dincolo de copilărie:

> „Când intrai în adolescență nu mai avui crize, dar starea aceea crepusculară care le preceda şi sentimentul profundei inutilități a lumii, care le urma, deveniră oarecum starea mea naturală.
>
> Inutilitatea umplu scobiturile lumii ca un lichid ce s-ar fi răspândit în toate direcțiile, iar cerul deasupra mea, cerul veşnic corect, absurd şi nedefinit, căpătă culoarea proprie a disperării.
>
> În inutilitatea aceasta care mă înconjoară şi sub cerul acesta pe veci blestemat umblu încă şi azi.” (*Î.ir.i.,* p. 48)

Asumată ca intuiție a unui sens ascuns, ilizibil, însă vag perceptibil în masa opacă a materiei divizate în obiecte şi oameni, ideea acesta alimentează o largă arie de subansamble narative din textul blecherian. Înseşi datele problemei inițiale – inconsistența identitară - se modifică în raport cu inutilitatea axiomatică a angrenajelor realului. Deşi la început a funcționat ca o consecință a crizelor, acest sentiment se transformă, la intervale aproape regulate în cursul narațiunii, în explicația unică a dublei incompatibilități dintre individ – lume, individ – sine însuşi.

Niciun înțeles perceptibil nu pare a se afla în substratul crizelor, iar consecința lor nu este niciodată accesul la un sens major. Odată evaporată, criza nu lasă în urmă decât „simplul regret că n-am găsit nimic în adâncul ei” (*Î.ir.i.,* p. 44) sau uimirea distantă față de insignifianța prezentă a unui moment trecut explorat atât de intens: „Mă surprinde doar faptul că o lipsă totală de semnificație a putut fi legată atât de profund de materia mea intimă.” (*Î.ir.i.,* p. 44) Destrămarea sensului este, într-un punct incipient, legată de prezența crizelor, dar fenomenul se regăseşte în fiecare eşec ce punctează evoluția circulară a protagonistului – revelația lumii obiectuale, aparența de inevitabil decor a structurilor existente în interiorul acestei lumi, decorurile particulare – *cinematograful*, *panopticumul*, *bâlciul*, *casa Weber*, *casa bunicului*. Această spirală se împleteşte cu o alta, generată în jurul momentelor de criză în care este sublimat sensul fiecărei *întâmplări* povestite – incendiul real de la cinematograf, incendierea imaginară a panopticumului, întâlnirea cu propria fotografie la bâlci, înmormântarea copilului,

moartea bunicului, baia de noroi, tentativa de sinucidere. Din împletirea spiralei desfăşurate pe traiectoria locurilor semnificative ce subîntind un alt topos major – interspațiul ce conectează realul şi fantasmagoria – în jurul unei spirale evenimențiale, rezultă imaginea alcătuirii romanului pe principiul unui echilibru formal necesar, dată fiind intensitatea şi frecvența crizelor manifestate în interiorul joncțiunii personaj-lume. Ceea ce pare o descriere fluidă a unor *întâmplări* petrecute în cadrele unor *locuri* este o desfăşurare sistematică, ordonată în conformitate cu un pattern recurent al *crizei*, articulat diferit în interiorul fiecărui episod în parte.

Deloc aleatorie, prezența nebunei oraşului aduce cu sine ideea autenticității ultime a omului eliberat de toate normele, dar care, printr-o ironie inconştientă, încă le păstrează forma, conferindu-le sensuri scandaloase pentru morala comună: „Îşi arăta sexul trecătorilor cu un gest ce dacă ar fi fost întrebuințat în alt scop ar fi fost numit «plin de eleganță şi stil».” (*Î.ir.i.,* p. 65) Ea este singura ființă din oraş „care înțelegea aceste lucruri”(*ibidem*), adică infertilitatea mecanică a cotidianului şi superficialitatea acțiunilor umane, grupate la nesfârşit în aceleaşi forme redundante.

Prinde contur treptat obsesia unei *semnificații ascunse* a existentului, prezența într-un imediat ininteligibil a unor constelații de sens păstrând, într-o misterioasă încifrare, înțelesul ultim al lumii, a vieții ei şi a vieții personajului lui Blecher. Prima suspectată a fi păstrătoarea unui asemenea secret grav este femeia de ceară din panopticum. Anunțând femeile de carne sau vis ale romanului, Clara şi Edda, femeia de ceară este, deopotrivă, o sublimare a lor:

> „Era imposibil ca femeia de ceară să n-aibă o semnificație adâncă şi turburătoare pe care nimeni n-o ştia. Cu cât o contemplam mai mult, cu atât înțelesul ei părea că se face mai limpede, persistând vag undeva în mine ca un cuvânt de care aş fi vrut să-mi amintesc şi din care nu sesizam decât un ritm îndepărtat.”(*Î.ir.i.,* p. 66)

Cea mai bine reprezentată conjuncție dintre imaginea vizuală şi imaginea textuală apare ca revelație a biografiei regelui Carol, caligrafiată microscopic în liniile fine ale portretului regelui şi al reginei. Totul, prin urmare, poate fi text încrustat mărunt pe suprafața lucrurilor, sensu-

rile pot fi vizibile şi accesibile, e nevoie doar de un ochi cunoscător care să le observe. Aici intrăm din nou pe un teritoriu incert, deoarece lumea însăşi se cere citită în semnele ei obscure, dar, în accepţiunea eroului lui Blecher, neputinţa de a pricepe semnificaţiile ermetice ale lumii şi existenţei se datorează unui defect de perspectivă, iar nu configuraţiilor instabile în care lumea îşi fundamentează adevărurile:

> „[...] crescu în mine marea mea nesiguranţă în tot ce vedeam: de vreme ce contemplasem atâţia ani desenele fără a descoperi materia însăşi din care erau alcătuite, nu se putea oare întâmpla ca printr-o miopie asemănătoare să-mi scape înţelesul tuturor lucrurilor din jurul meu, înscris în ele, poate, tot atât de clar ca şi literele componente ale tablourilor?" (*Î.ir.i.*, p. 76)

Textualizarea imaginii cunoaşte, în ultimul capitol, o mutaţie specific modernă, în direcţia unei esenţializări a textului narativ într-o formulă nominală cu valoare absolută:

> „Când din nou şi din nou mă gândesc la aceste câteva lucruri, încercând zadarnic să le încheg în ceva ce aş putea numi persoana mea; [...] când eveniment şi oameni se desfac şi se închid în mine ca nişte evantaie, [...] atunci mi se pare [...] că din toate acestea va ieşi deodată cald şi intim un fapt nou şi autentic care să mă rezume clar ca un nume şi să răsune în mine cu un ton unic, nemaipomenit, care să fie acel al înţelesului vieţii mele..." (*Î.ir.i.,* p. 112)

Redus la un fapt sau un nume, adevărul existenţial al protagonistului, semnificaţia lui ultimă devine formulare scurtă, de durata unei expiraţii. La închiderea cercului narativ se confirmă statutul paradoxal al raportării eroului la propria poveste – încercând narativizarea de-nepovestitului prin intermediul unui limbaj precar, sărac în noţiuni adecvate realităţilor multiple şi contradictorii ale fiinţei, el nu a făcut decât să parcurgă traseul necesar descoperirii sensului într-o formulă lapidară, retrasă în sine din calea neantului semantic dominând edificiile realului.

În simptomatologia crizelor, a devenit deja un loc comun asocierea contemplaţiei cu deznădejdea ineluctabilă cauzată de absenţa sensului lumii, în general, şi a *înţelesului vieţii*, în planul restrâns al

individualității. Consecutivă revelației imaginii-text, o nouă modalitate interogativă se generează în jurul iubirii idealizante pentru Edda: „Cine era Edda? Ce era Edda? Pentru întâia oară mă vedeam în exterior, pentru că în prezența Eddei era întrebarea sensului vieții mele."(*Î.ir.i.,* p. 109)

Căutarea esențială a *Întâmplărilor* ar fi, prin urmare, una a sensului, decelabilă în dubla raportare (tranzitivă şi reflexivă) a individului la datele contingentului. În termenii acestei căutări se justifică dimensiunea proiectărilor repetate ale eului în imaginile lumii, sintetizate ca forme imature ale erosului (Walter, Clara) sau ca propagări parazitare ale prezenței (propria fotografie rătăcind prin lume, regăsită într-o vitrină de bâlci).

4.3.2. Reproductibilitatea mecanică a realului în imaginarul fotografic

Analizând „figurația teatral-artificializată a neantului"[50], alcătuită din lumea obiectuală şi elaborata strategie a decorurilor, Nicolae Balotă stabileşte o dublă semnificație atribuită fenomenului: *ontologică* şi *estetică*. Tensiunea dintre cei doi poli se încheagă pe modelul unor învelişuri succesive crescute în jurul dilemei-nucleu – izolarea oazelor de sens în haosul agresiv al vieții. Reprezentare programatică a obiectualizării tragice a propriului eu, întâlnirea cu fotografia reprezintă un moment ce reverberează unele dintre cele mai acute disonanțe ale modernității, având o importanță radicală în interiorul romanului lui Blecher.

Primul indiciu al interesului manifestat de către naratorul-personaj din *Întâmplări* față de imagine, privită ca suprafață de contact a realului cu imaginarul, apare în prima parte a romanului – persoana si personajul abstract se desfac, în procesul ambiguizării identitare, precum vederile stereoscopice separate uneori din eroare, dar suprapuse în grabă de un operator ce nu poate lăsa lucrurile fără identitatea reliefului lor. Acestei prime intuiții despre natura reprezentării îi urmează câteva venind din sfera densă a imaginarului erotic. Clara, amanta juvenilă

---

[50] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 178

aducând cu sine un întreg univers sexual compus din ritualuri stereotipe, „semăna întru totul cu o femeie pe jumătate goală, pe care o văzusem cândva pe o carte poştală pornografică ce mi-o arătase un covrigar la grădină.” (*Î.ir.i.,* p. 50) Prezența femeii, având o consistență aproape ireală, este risipită în obiecte-fetiş exotice sau morbide, precum inelul țigănesc sau bucata de mătase neagră cu dantelă, iar proiecția primară a identității sexuale se realizează tot pe un teritoriu obiectual, prin pana păstrată ca diafan înlocuitor falic, într-o copilărie a paradoxalei păstrări a inocenței prin experiențe bulversante.

Kitschul este resuscitat ca suport al estetizării decadente a sexualității – „Am avut întotdeauna o atracție bizară pentru afublările feminine şi pentru obiectele artificiale ieftin ornamentate”. (*Î.ir.i.* p. 66) Amorul cu bucata de material negru (sfâşiată probabil dintr-o veche rochie de bal) aduce cu sine rendez-vous-uri erotice supravegheate de prietenul posesor al dantelei cu un ochi la fel de atent ca al unei matroane ce îşi vinde protejata cu ora oricărui străin dornic:

> „Pentru ca s-o văd îi dădeam timbre şi chiar bani. Atunci el mă conducea într-un salonaş de modă veche, în timp ce părinții lui dormeau şi mi-o arăta. Rămâneam cu bucata de mătase în mână, mut de stupefacție şi de plăcere. Prietenul meu stătea în pragul uşii şi pândea să nu vie nimeni, după câteva minute revenea, îmi lua mătasea, o punea în cutie şi îmi spunea: «gata, acum s-a isprăvit, nu se mai poate» ”(*Î.ir.i.,* p. 66)

Inelul țigănesc este tot o impietate estetică, „un adevărat țipăt sexual” (*Î.ir.i.,* p. 67), o podoabă purtătoare de opulență senzuală. Descriindu-l, naratorul face elogiul unei metonimii a pulsiunii eros-thanatos:

> „Violetul cadavrelor prin asfixie lângă pornograficul roşu al jartierelor de femeie, paloarea de plumb a valurilor înfuriate în interiorul unei lumini macabre, ca semiobscuritatea cavourilor acoperite cu geam. Totul era înconjurat de mici frunze de aramă şi semne misterioase. Halucinant” (*Î.ir.i.,* p. 67)

Conclusiv, eul narator mărturiseşte: „mă impresionează astfel tot ce este imitat”(*Î.ir.i.,* p. 67), inventariind categoriile cele mai diverse ale obiectelor emigrate „din panopticum în viață”(*ibidem*) – „florile artificiale de pildă şi coroanele mortuare [...] pozele decupate cu care copiii

se joacă şi statuile ieftine din bâlciuri. [...] Isuşii în mărime naturală din bisericile catolice". (*Ibidem*)

Senzualitatea morbidă a femeii din panopticum este un garant al secretului ei, la fel de bine conservat precum ceara în care a fost modelată. Mireasa moartă şi îndoliată poartă „un trandafir uluitor de roşu"(*Î. ir.i.,* p. 66) între sâni, însemn magnetizant al erotismului ei îngemănat cu neantul.

Pe linia acestei frontiere între obiectual şi erotic se face alunecarea în sfera ostilă a Formei, având ea însăşi trei straturi „atmosferice", fiecare generat de excesul celuilalt: *materia*, *obiectele*, *decorurile*.

Bâlciul, ca ipostaziere clasică a provinciei, aduce cu sine aerul autentic al unei tristeți plenare ce-şi aşează însemnele peste lucruri şi oameni. Spațiul feeric este sufocat de o melancolie insuportabilă, farmecul său ludic e grav avariat de patina timpului ireversibil, destructiv, iar micro-universurile adăpostite sub marea cupolă a bâlciului sunt erodate de tragedii tăcute. În insulele bine tăinuite ale hiper-realității pot fi găsite adevăratele personaje ale marii ficțiuni ce animă acest cosmos voiager: artistul ce dă afară pe gât fum de țigară printr-un larinx artificial, „bătrâni palizi şi uscățivi [ce] înghițeau în fața publicului pietre şi săpun, fete tinere [ce] îşi contursionau trupul." (*Î.ir.i.*, p. 69)

Numai aici putea avea loc întâlnirea cu fotografia regăsită într-o vitrină de bâlci într-o veritabilă ficționalizare mimetică a eului, acestui eveniment fiindu-i atribuită totodată şi funcția de a deschide o nouă falie în planul narațiunii. Efectul transmutației mimetizante se extinde şi asupra altor instantanee surprinse în timpul „bizarei aventuri". Orice scenariu e deschis personajului cameleonic, iar conflictul poate fi un accident în stradă sau o emoție cinematografică – abilitatea lui de a traversa granița realității e condiționată de fluiditatea identitară şi de clivajul eului tinzând mereu spre *în afara* membranei fragile a „persoanei."

Tendința de a deveni „personaj" nu e un efect al bolii ciudate şi nici al crizelor, ci e o strategie de insinuare a eului într-o realitate mai apropiată de natura evanescentă a ființei sale. Alcătuită din stări, condiționată de locuri şi evenimente, descompunându-se în accese de panică în fața absurdului vieții, această condiție de a fi nu garantează decât o permanentă stare failibilă.

Irealitatea imediată, concept cardinal în legitimarea demersului recuperării identitare, e definită negativ de-a lungul romanului, ca zonă

opusă noțiunii inconsistente de *realitate*. Deşi spațiul alocat aserțiunilor filosofice este învecinat cristalizărilor poetizante, Blecher expune riguros interiorul întors pe dos al masivei arhitecturi a materiei, enunțând, prin unica voce a protagonistului, mijloacele la îndemână pentru a pătrunde în Halucinaria. Totul e să înveți să priveşti structurile *realității* imediate:

> „Câțiva ani mai târziu văzui într-o carte de anatomie fotografia unui mulaj de ceară a interiorului urechii. Toate canalurile, sinusurile şi găurile erau din materie plină, formând imaginea lor pozitivă. Fotografia aceasta mă impresionă peste măsură, aproape până la leşin. Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut..." (*Î.ir.i.,* p. 63)

Aşa cum realul îşi conține contrapartea vidă, la fel şi prezența implică absența, fotografia fiind mediul ideal de reprezentare a acestei dedublări. Ea este o non-prezență, o obiectualizare a unui instantaneu devitalizat. Într-o lume imaginabilă ca nesfârşită înşiruire de „caverne şi scobituri" (*Î.ir.i.,* p. 62), imprimarea imaginii prezenței pe o suprafață străină imită metaforic ficționalizarea confesiunii.

Privită cu ochii celui din fotografie, realitatea este animată violent de o tainică ostilitate a obiectelor. Alinei Pamfil îi aparține o expunere clară a fenomenului: „Aparținând unor teritorii demarcate net şi având statut diferit, «persoana de carne şi sânge» şi imaginea sa fotografică, atunci când sunt inversate, afectează zonele profunde ale viziunii: ochiul care vede nu mai este cel real, ci cel din imagine"[51], în consecință, „răsturnarea perspectivei va determina perceperea viului ca obiect şi a obiectelor ca existențe vii şi agresive."[52]

Acestei viziuni îi corespunde o estetică aparte, percepută ca exponențial modernă de către exegeții romanului, evidentă fiind înrudirea structurală cu Bruno Schulz, în direcția unei asimilări a artificializării lumii ca premisă a reificării. Această conexiune are rolul de a-l integra pe Blecher într-o vastă galerie a modernilor ce au teoretizat în scrierile

---

[51] Alina Pamfil, *op. cit*., p. 169.
[52] *Ibidem*.

lor alienarea ca re-ontologizare – Ovid S. Crohmălniceanu, secondat de Nicolae Manolescu, susține această „înrudire structurală” a lui Blecher cu Kafka, Bruno Schulz sau Robert Walser. „Facultatea de a se instala în nenorocire”[53], aşezată de către Crohmălniceanu ca liant între scriitorul român şi „corespondenții” săi europeni, este susținută de o similitudine a viziunii – „perspectiva asupra lumii constituie adevărata înrudire.”[54]

În scopul unei mai clare identificări a modernității inerente a acestui aspect aparte în proza lui Blecher, nu trebuie pierdută din vedere compatibilitatea intelectuală şi creativă dintre autor şi promotorii perspectivelor filosofice pe baza cărora modernitatea s-a definit ca un construct unitar. Asimilarea concepțiilor existențialiste ale lui Karl Jaspers, afinitatea (întărită şi de o interesantă corespondență) cu Martin Heidegger sunt argumente definitive pentru a-l considera pe Blecher un modern de cea mai autentică speță.

Confruntat cu un dublu conflict, cauzat de realitatea incomprehensibilă şi de instabila agregare a identității, protagonistul trece, într-un parcurs destructurant, prin experiențe cruciale, culminând cu momentul „închiderii în vis” din finalul romanului, când nu doar limitele conştientului şi ale materialității sunt dizolvate de frisonul crizei ontologice, dar şi cadrele visului, altădată firesc mărginite de treziri salvatoare, devin acum limburi ale alienării definitive. Nici realitatea şi nici visul nu mai conferă iluzia suprapunerii celor două imagini ale sinelui, demontând proiectul unității identitare într-un puzzle fragmentat la infinit, imposibil de recompus, din cauza forței de respingere persistând între elemente, ca o maladie corozivă.

> „Vreau să mă trezesc şi somnul îmi atârnă greu de pleoape şi de mâini. Visez că mă agit, că dau din mâini, dar somnul e mai tare decât mine şi după ce m-am zbătut o clipă, mă cuprinde mai greu şi mai tenace. Încep atunci să țip, vreau să rezist somnului, vreau ca cineva să mă trezească, îmi trag palme cu violență ca să mă scol, mi-e teamă că somnul mă va scufunda prea adânc, de unde nu voi putea reveni niciodată, implor ca să mă ajute cineva...” (*Î.ir.i.,* p. 113)

---

[53] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol.1, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1967, p. 544.

[54] Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 561.

Aici se închide şirul denunțurilor vizând actul mimetic, transpunerea necreditabilă a unei false realități a ființei. În substrat, aşa se justifică şi favorizarea contemplației şi a confesiunii, deoarece din sincronizarea lor are loc emergența viziunii. Ca proiecții non-mimetice, deformatoare, ale transcrierii datelor indicibilului (precaritatea limbajului este invocată direct sau tangențial în toate momentele crizei), *fotografia*, *obiectele*, *visul*, şi, într-o instanță superioară a actului literar, *textul* însuşi, sunt rezultatele primare ale unui refuz.

Acest refuz este un semn al neîncrederii conştiinței moderne în potențialul de reprezentare al ficționalizării mimetice, dată fiind conjuncția a două proiecții ale realului, şi nu a două realități. Prin urmare, realității incerte îi corespunde o identitate centripetă, fapt ce anulează actul oglindirii, al reflectării şi al transpunerii nemediate. Plasma alienantă a irealității se interpune în spațiul intim dintre ochi şi lucruri, având funcția unui mediu catoptric. Imaginile rezultate se recompun în text, el fiind, posibil, maniera privilegiată prin care irealitatea imediată devine accesibilă şi inteligibilă în spațiul rescrierii textului în lectură.

4.3.3. Câteva lecții despre trup

În memoria copilăriei, descoperirea corpului are, pentru naratorul-personaj al *Întâmplărilor*, însemnătatea unei confirmări a existenței. Pe acelaşi suport inițiatic, desfăşurat în acord cu modelul poeticii unei circularități prelungite în spirală, materia corporală este expusă sub forma unor izotopi ce îi prezintă ipostazele posibile de-a lungul unui periplu printre obiecte personificate şi prezențe umane obiectualizate.

Prima etapă în şirul acestor ipostazieri are ca reper sexualitatea infantilă. Spațiu privilegiat în literatura modernă, această tematică atrage în narațiune o serie de întâmplări ilustrând reacțiile copilului şi impresiile determinante derivate din acestea. Sexualitatea nu este doar un strat primitiv al conştiinței, ci şi al memoriei:

> „Oricât de departe îmi răscolesc amintirile în adâncul copilăriei le găsesc legate de cunoaşterea sexuală. Ea îmi apare tot atât de nostalgică şi pură ca aventura nopții, a fricii ori a celor dintâi prietenii."(*Î. ir.i.,*p.56)

Episodul Clara este o istorisire clasică a parcurgerii unui drum firesc către maturizarea sexuală, încurajată şi de infirmarea nenumăratelor superstiţii şi temeri legate de sexul opus, parţial construită pe elementele preexistente ale experienţelor iniţiatice anterioare. Această traversare a limitelor existente între copilăria asexuată şi intuiţiile din ce în ce mai precise legate de configuraţia raporturilor dintre genuri se developează, în discursul memoriei, ca traiectorie a pierderii inocenţei. Dată fiind natura contagioasă a interpretărilor psihanalitice, nu ne propunem mai mult decât semnalarea potenţialei lor conectări la marginile textului. Primele trei episoade ale descoperirii sexuale se situează oblic faţă de normele revelaţiei, dat fiind un element terţ perturbator – prezenţa tatălui ca autoritate punitivă, sau zidarul anonim ca deconspirator al secretului penei negre (acest obiect având funcţia unui obiect mistic în ritualul erotic). Întâlnirea cu sexul opus ocupă două momente bine conturate în jurul a două fetiţe, implicând naraţiuni despre firescul inocent al descoperirii celuilalt. Semnificaţia lor este paradoxal anulată şi amplificată de întâlnirea cu Walter, straniul daimon erotic a cărui apariţie deturnează firul povestirii spre o zonă obscură, înţesată de tabuuri şi mistere, intacte la data inserării lor în amintire:

> „Walter continua să-mi vorbească. Era însă atât de departe de mine şi atât de aerian încât părea o simplă claritate în întuneric, o pată de ceaţă agitându-se în umbră.
>
> – Întâi o mângâi pe fetiţă – auzeam ca prin vis – apoi tot cu pana te mângâi pe tine... Trebuie să ştii lucrurile astea...
>
> Deodată Walter se apropie de mine şi începu să mă zgâlţîie ca pentru a mă trezi din somn. Încet, încet, începui să-mi revin. Când deschisei bine ochii Walter stătea aplecat peste pubisul meu, cu gura strâns lipită de sex. Îmi era imposibil să înţeleg ce se petrece." (*Î.ir.i.,* p. 59)

Dispariţia lui Walter este însemnul încheierii unei etape. Ca şi cum episodul nu putea fi consumat decât sub aura unui moment bizar, atunci, în prima adolescenţă, pentru a-şi menţine importanţa peste vârste, este urmat de o legătură carnală, presărată cu fetişuri şi curiozităţi. Cronologia inversă a naraţiunii, în care „episodul Clara" conţine întâmplările din copilărie într-o structură medulară, indică intenţia întoarcerii în timp pentru a expune rădăcina lucrurilor, elementele constitutive ale unei erotici banale, construită însă pe un şir de experienţe neobişnuite.

Adolescentul se iubeşte pe ascuns cu Clara, sora mai mică a unui tânăr proprietar, comerciant de maşini de cusut, iar legătura se contu-rează în jurul apetitului său voyeurist: zile în şir o priveşte făcându-şi toaleta, până când intuieşte, în gesturile repetate ale fetei, acea „compli-citate a viciului, mai adâncă şi mai rapidă decât orice înțelegere prin cu-vinte" (*Î.ir.i.,* p. 52) Amintirea primei întâlniri este conservată în limbaj, aşa cum este de fapt păstrată integral memoria acelui timp:

> „Întâia oară când se întâmplă între noi lucrul pe care îl aşteptam de atâta vreme, provocarea ei fu de o simplicitate atât de elementară (şi aproape brutală) încât fraza aceea săracă pe care a pronunțat-o atunci şi verbul acela anonim pe care l-a întrebuințat îşi păstrează încă şi azi în mine ceva din virulența de-odinioară. Este de ajuns ca să mă gândesc mai mult la ele pentru ca indiferența mea prezentă să fie roasă ca de un acid şi fraza să redevie violentă, aşa cum a fost atunci."(*Î.ir.i.,* p. 52)

Accesul la misterul sexual se realizează după modelul unei ini-țieri multiple, ce oferă un fundament vast şi stabil experiențelor ulteri-oare. Şi, pentru a rămâne în sfera circumscrisă de atmosfera romanului, sexualitatea este un prilej de a arunca din nou o privire lucidă, dintr-o perspectivă nouă, în spațiile goale ale lumii, în abisul ei omniprezent. În aceeaşi direcție, Mihai Zamfir notează: „Poartă de acces spre vid, sexualitatea blecheriană devine o entitate super-umană şi echivalează cunoaşterea pură."[55]

Tot Zamfir subliniază încă o dată statutul paradigmatic al roma-nului lui Blecher în raport cu proza modernă a deceniului al patrulea. Aşezând în paralel *Întâmplările* cu romanele unor autori precum H. Bonciu, Anton Holban, Mircea Eliade, criticul ilustrează o serie de si-militudini ce conectează romanul lui Blecher la percepțiile specifice ale erotismului, aşa cum s-au conturat ele în epocă. Prin urmare, cel mai apropiat ca structură de opțiunile erotice din *Întâmplări* pare a fi H. Bonciu. Acelaşi scenariu al surorii seduse (prima iubită a protago-nistului e sora bărbierului Marcu Fişic) apare şi la el, degradat însă „într-o manieră de dramă suburbană"[56]. Toate personajele pasagere din *Bagaj* şi *Pensiunea doamnei Pipersberg* aduc un aer greu de rătăcire

---

[55] Mihai Zamfir, *op. cit*., p. 154.
[56] *Ibidem*.

în labirintul desfrâului, estetizat în nuanțele negative ale uitării de sine printr-o hiperestezie sexuală continuă. Servitoarele, prostituatele, fetele de liceu pervertite, muzele decăzute ale artiştilor, ciudățeniile feminine (Nora, fata cu părul verde) sunt grupate într-o galerie aparte, pe care eroul lui Bonciu o vizitează în periplul său spre anulare.

În cazul lui Eliade, „erosul fără erotism", deşi asociat ideatic prozei lui Blecher, funcționează divergent față de miza unui roman precum *Întâmplări în irealitatea imediată*. Estetica literară promovată de Eliade în romane precum *Întoarcerea din Rai* sau *Huliganii* (şi chiar în proza fantastică, dacă e să urmăm demonstrația lui Zamfir) are, mai mult decât aspectul unei reorganizări morale a opțiunilor atribuite personajelor, o altă direcție a demonstrației. Într-adevăr, e posibil ca „deceniul patru al secolului nostru [secolul, XX, n.m], [să fi] marcat, în proza românească, eliberarea definitivă de unele tabu-uri sexuale seculare, perpetuate de morala curentă"[57], însă climatul generației şi maniera devenită tendință nu oferă o rețea de susținere pentru toate variantele (sistematic reprezentative ca simptom al devierii de la normă şi ca germene al înnoirii), unele neavând o miză atât de coerentă precum cea postulată de Eliade. Jocurile periculoase, sfidarea moralei comune, fascinația vulgarității şi a perversiunii sunt în romanele lui Eliade impulsuri constructive în desprinderea, din întuneric spre lumină, a eroului său exemplar - prin excelență zeu al unei noi lumi – *huliganul.* Dominat de proiecte gigantice, el imaginează reconstruirea omului nou pe fundamentul propriei biografii, având tinerețea ca suprem atu şi voința de putere ca suport pragmatic şi ideologic.

Anton Holban, preferând clasicul resort al geloziei ca nucleu al dinamicii erotice, ilustrează un mod de asemenea tipic modern de a destructura intrigile previzibile ale romanului tradițional. Tensiunea unei necunoscute – în *O moarte care nu dovedeşte nimic,* incertitudinea morții „iubitei" – se transformă în axa de susținere a întregului demers narativ. Din nou, deşi tangentă manierei expozitive din *Întâmplări*, sfera erosului şi a sexualității deservesc un scop aflat la suprafața nivelului intențional – consemnarea fluxului existenței în manifestările specifice ale interiorității. Aşa cum apare în acest tip de discurs literar, asociat uneori în exces autenticității, spațiul interiorității nu este irizat de

[57] *Ibidem*, p. 153.

semnele marcante ale unei viziuni acute şi exasperante. Blecher este, dacă acceptăm rolul său paradigmatic, cel care a conectat cunoaşterea sexuală unui model corporal ce asimilează lumea prin toate simțurile (*ființa-burete*, cum îl numea Manolescu). Fără a căuta să modifice vreuna dintre alcătuirile imobile ale lumii (materia însăşi e un noian de „valuri împietrite"), aventurierul metafizic al lui Blecher îi caută sensul şi înțelesurile ultime.

Departe de a hiperboliza semnificațiile sexuale ale cunoaşterii, naratorul are, odată cu revelația structurii binare plin-gol a lumii şi revelația cavernei ultime, a spațiului propice regresiei la organic: „Mă gândeam altă dată la caverne şi scobituri, de la prăpăstiile în munți cu amețitoarea lor înălțime, până la caverna elastică şi caldă, inefabilă, caverna sexuală" (*Î.ir.i.,*pp. 62-63).

Înțelegerea adecvată a motivațiilor aflate în substratul acestor opțiuni de reprezentare a proteismului lumii materiale (oricând reductibilă la formula primară *plin-gol*) constă în acceptarea lucidității ca formulă apriorică de filtrare a realului. În această notă, „interioritatea, intimitatea, sunt privite în latura lor concretă, anatomică şi fiziologică, iar nu în aceea imponderabilă."[58] Spațiul-cavernă este, în accepțiunea lui Nicolae Balotă, o obsesie a imaginarului lui Blecher, iar „trecerea pozitivului în negativ şi a negativului în pozitiv, ca o transmutație a întregii realități"[59], o marcă distinctivă a originalității acestui imaginar.

Fixarea în real a cadrelor în care va avea loc expunerea eului vulnerabil, traumatizat de povara „bagajului" corporal, este repercusiunea unei vizibile apetențe pentru exhibarea montajului ascuns al celei mai apropiate alcătuiri materiale – propriul corp. Pornind din acest prim punct al vecinătății cu materia, criza îşi conturează, treptat, etapele. Revizuind stările cele mai tulburătoare în care substanța lucrurilor se poate închega – păpuşile de ceară din panopticum, cadavrele (copilul fotografului, bunicul), trupurile tăiate ale vitelor de la măcelărie, corpul scufundat în noroi – ochiul insomniac, de o luciditate perpetuă, severă, se întoarce spre autoreflecție în momentul apoteotic al crizei, când si-

---

[58] Radu G. Țeposu, *În căutarea identității pierdute. Studiu introductiv* la Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondență*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, Bucureşti, 1999, p. 17

[59] Nicolae Balotă, *op. cit*., p. 169.

nuciderea devine singura soluție în fața destrămării eului printre lucruri. Motivația primară a revoltei, ar fi, conform opiniei unui maestru al genului, Geo Bogza, „condiția biologică”[60], ceea ce desemnează viața trupului ca permanentă condiție a crizei identitare.

Ultimul moment anterior crizei finale este baia de noroi, într-o „masă curată şi sublimă de murdărie”, „la marginea oraşului, în câmpul târgului de vite”(*Î.ir.i.,* p. 93) Instrumentarul unei critici psihanalizante, deşi util în scopul unei hermeneutici plurale a textului, ar propaga episodul pe o orbită străină. Imersiunea în materia fetidă a noroiului este mai mult decât o regresie spre nucleul primitiv al conştiinței, ea este ritualul de semn invers al regăsirii trupului pierdut printre decoruri aride. Radu G. Țeposu observă natura paradoxală a oricărui gest integrator, de fiecare dată ratat – „exacerbarea iluziei atrage sentimentul artificialității”[61], aici săvârşit însă la rece, fără nicio prejudecată mediatoare între adolescentul exultând şi masa amorfă a noroiului: „Întâi ezitai. În mine mai luptau cu forțe de gladiatori muribunzi ultimele urme de educație. Într-o clipă ele se scufundară însă într-o noapte neagră, opacă, şi nu mai ştiui nimic despre mine.” (*Î.ir.i.,* p. 93)

Urmează expunerea densă a unuia dintre momentele cardinale ale desfăşurării narative – revelarea omogenității organice dintre protagonist şi noroiul primitiv din care îi este alcătuită, în interioritatea ei fizică ascunsă, ființa: „Eram acum crescut din noroi, una cu dânsul, ca țâşnit din pământ.[...] Eram sigur că şi arborii nu erau alta decât noroi închegat, ieşit din scoarța pământului. [...] Oamenii şi lucrurile țâşniseră din chiar această baligă şi urină în care eu îmi înfundam nişte ghete foarte concrete.” (*Î.ir.i.,*p. 94)

Prilejul este, însă, propice anamnezei:

> „Aceasta era carnea mea autentică, jupuită de haine, jupuită de piele, jupuită de muşchi, *jupuită până la noroi*.
>
> Umezeala lui elastică şi mirosul lui crud mă primeau până în

60 Geo Bogza, *Întâmplări în irealitatea imediată*, în „Vremea”, 9 februarie 1936, *apud* Dinu Pillat*, M. Blecher*, Prefață la *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate.* Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. XII.

61 Radu G. Țeposu, *Noroiul şi placa de gramofon*, în *Viața şi opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

> adâncuri pentru că le aparțineam până în adâncime. Câteva aparențe, pur accidentale, ca, de pildă, cele câteva gesturi ce eram capabil să le fac, părul de pe cap fin şi subțire, ori ochii sticloşi şi umectați, mă despărțeau de imobilitatea şi străvechea lui murdărie. Era puțin, prea puțin în fața imensei majestăți a tinei". (*Ibidem*)

„*Noroiul* are în aceste ficțiuni rolul unei figuri thanatice"[62], păstrând o forță germinativă ce anihilează viața[63], ea însăşi flux vital purificat.

Conotația funestă a noroiului este reluată în episodul morții Eddei, când acesta infestează interioarele, insinuându-se prin tentacule perfide în intimitatea umană: „noroiul intră în odăi; triumfător şi insinuant, ca o hidră cu nenumărate prelungiri protoplasmatice, îl vedeam bine întinzându-se pe pereți, urcându-se pe oameni, suind scările şi încercând să escaladeze sicriul." (p. 110)

Simetric crizei inițiale, cea cauzată de *locul rău* de pe malul râului – groapa cu deşeuri organice de la fabrica de ulei de la marginea oraşului –, contopirea cu noroiul este marcată de o voluptate pregnantă, după epuizarea căreia repaosul survine asemeni unei morți simbolice. O altă *vizuină* este găsită sub streaşina unei cocioabe acoperite de stuf, iar acolo, în spațiul reconfortant al visării, un ultim crâmpei al halucinației închide bucla reveriei preformalului imund – un strunjan uscat, desfăcut până la cavitatea interioară căptuşită cu „un puf moale şi dulceag" (*Î.ir.i.,* p. 95), induce o nouă curiozitate metafizică: „dacă oamenii ar fi avut şi ei arterele căptuşite cu puf moale desigur că întunericul din ei ar fi fost mai dulce, mai uşor de suportat." (*Ibidem*)

Şi apoi, din nou, visul – arid, o călătorie obscură alături de o femeie fără cap (delirul perithanatic al tentativei de suicid va avea în centrul reprezentării fantasmatice un neverosimil cap) curmat brusc de un cățel mâncător de garoafe.

---

[62] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 176.
[63] *Ibidem*.

4.3.4. Un delir rece

> „[...] am căutat să ridic la egal de lucidă şi voluntară valoare orice tentaţie a halucinantului. [...] îmi place să cred că de-acum înainte, în toate vremurile, o mână de poeţi ca adevăraţi vampiri ai conştiinţelor şi ai ideilor putrede vor suge sângele quietudinei şi vor agita steaguri şi umbrele în iluziile cele mai scumpe, mai digestive şi mai morale ale omenirii. Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajă din pictura lui Salvador Dali. [...] ...demenţa aceea la rece, perfect lizibilă şi esenţială. Exploziile să se producă între pereţii odăii şi nu departe între himerice şi abstracte continente. [...] Suprarealismul trebuie să doară ca o rană profundă."[64]

Înţeleasă în accepţiunea istorică a termenului, avangarda a „contaminat" părţi semnificative ale literaturii interbelice, evident, în acea latură deschisă experimentelor şi inovaţiei. Un aspect interesant al manierei în care opera lui Blecher a fost, inerent, influenţată de climatul epocii, îl reprezintă identificarea unor nuclee avangardiste în scrierile sale, mai precis în volumul de debut. Deşi influenţele se întrevăd şi în poeme, proza este reprezentativă în conturarea tangenţelor – „amprenta suprarealistă se simte însă mai puternic, şi cu rezultate estetice mult superioare, în proza lui M. Blecher, şi în primul rând în *Întâmplări în irealitatea imediată*."[65]

Ion Pop identifică „incidenţele scrisului lui M. Blecher [...] cu spaţiul avangardei [...] în zona suprarealismului".[66] Fragmentul susmenţionat întăreşte această afirmaţie, însă continuarea sa – „Câteva chestiuni mă despart totuşi de ortodoxismul curat de manifest"[67] – impune precauţii în arondarea sa avangardei. Rămân de cercetat totuşi acele momente ale operei[68] în care elemente ţinând de imaginarul su-

---

[64] M. Blecher, *Vizuina luminată, Corp transparent, Proze, Publicistică, Arhivă...*, Volum editat de Saşa Pană, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, pp. 317-318.
[65] Ion Pop, *op. cit.*, p. 393.
[66] *Ibidem*, p. 391.
[67] M. Blecher, *Vizuina luminată, Corp transparent, Proze, Publicistică, Arhivă...*, Volum editat de Saşa Pană, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971.
[68] Ion Pop notează prezenţa lui M. Blecher în revista „Le surréalisme au service de la révolution", nr. 6, 1933, şi interesul manifestat deopotrivă pentru

prarealist conturează o viziune aparte, lizibilă în specificul unei expresii ce tentează delirul.

Deşi episodul final, ultima întâmplare semnificativă, tentativa de sinucidere, conține cele mai clare influențe suprarealiste, numeroase alte indicii confirmă conexiunea în discuție. Prin paralela instituită între *irealitatea imediată* şi *suprarealitatea* teoretizată de Breton, Ion Pop realizează nu doar necesara integrare a universului prozei lui Blecher în spațiul imaginarului modern european, ci amplifică şi importanța dată originalității autorului în perimetrul literaturii române interbelice. De altfel, de la spaima metafizică de complotul inamic al obiectelor şi până la destrămarea coerenței narative în viziuni perithanatice, sau în fantastice reverii cauzate de eroziunile febrile ale bolii, toate nucleele de semnificație ale prozei lui Blecher relevă un nou mod de a înțelege scrisul şi literatura în modernitatea literară românească.

„Arhitectura" romanului impune, aşa cum am arătat şi anterior, o structură în spirală a episoadelor, fiecare dezvoltându-se din substanța precedentului, amplificându-i aspectele secundare şi transformându-le în repere ale noului nivel narativ. Această modalitate constructivă se păstrează nealterată de-a lungul a nouă capitole: primul capitol problematizează crizele, cel de-al doilea introduce „soluționarea lor", prin intervenția medicului, prilejuind, totodată, apariția Clarei; tot aici este dezvoltată istoria de amor, pentru ca în capitolul al treilea amintirea Clarei să declanşeze, încă din primul rând, o întreagă biografie a sexualității infantile – „Când am cunoscut-o pe Clara aveam, cred, doisprezece ani. Oricât de departe îmi răscolesc amintirile în adâncul copilăriei le găsesc legate de cunoaşterea sexuală." (*Î.ir.i.,* p. 56) – proiectată în fantastic de obiecte bizare, numite în deschiderea următorului episod:

> „În obiecte mici şi neînsemnate: o pană neagră de pasăre, o cărticică banală, o fotografie veche cu personagiile fragile şi inactuale, [...] o tandră scrumieră de faianță verde [...] regăsesc toată melancolia copilăriei mele şi acea nostalgie esențială a inutilității lumii [...]" (*Î.ir.i.,* p. 62)

---

revista „unu" şi pentru scrierile lui Geo Bogza. În *Antologia literaturii române de avangardă*, editată de Saşa Pană şi apărută la EPL, în 1969, M. Blecher figurează cu textul apărut în revista franceză, cu cinci poeme şi un fragment din *Întâmplări*…

Odată intrate în scenă aceste elemente semnificative ale lumii obiectuale, perspectiva este acaparată de infinita lume materială, copleşitoare şi terifiantă, în care picarul rătăceşte somnambulic: „Umblam înnebunit de lucrurile pe care le vedeam şi de care eram sortit să nu pot scăpa.” (*Î.ir.i.,* p. 62) În acest capitol începe explorarea unor locuri metafizice, între care panopticumul îşi va păstra nealterată influenţa până la capăt. Următorul capitol reia firul celui anterior, într-o mişcare expansivă spre un nou topos, cel al bâlciului – „În afară de panopticum, bâlciul din luna august îmi aducea multe alte tristeţi.” (*Î.ir.i.,* p. 68) O sublimare a acestui model este însă etajul casei Weber, un panopticum populat de fiinţe stranii, în care îşi va face apariţia păpuşa supremă, mireasa colecţiei de fiinţe de ceară, Edda. Cel de-al şaptelea capitol reiterează modelul etajului Weber în forma unui alt spaţiu părăsit, etajul casei bunicului. Tot aici este istorisită moartea bătrânului, urmată, în chiar debutul episodului următor, de nunta lui Paul Weber. Capitolul al nouălea are rolul de a închide cercul prin revenirea la „etajul casei Weber”, deoarece acesta „se ilumină odată cu venirea Eddei cu umbre şi răcoare”. (*Î.ir.i.,* p. 83)

Apariţia acestui unic personaj feminin remarcabil este secondată de câteva mutaţii la nivelul organizării narative. Dacă până acum *întâmplările* şi consecinţele lor au decurs fluid, firescul „desfacerii” lor una din miezul celeilalte este tulburat de apariţia Eddei:

> „Toate evenimentele erau astfel sortite să apară în viaţa mea sacadat şi brusc, fără putinţă de înţelegere, izolate în conturul lor, de orice trecut. Edda deveni un obiect în plus, un simplu obiect a cărui existenţă mă tortura şi mă agasa, ca un cuvânt repetat de nenumărate ori, ce devine de neînţeles pe măsură ce înţelegerea lui ne pare totuşi mai imperios necesară.” (*Î.ir.i.,* p. 83)

Deşi discretă şi niciodată mărturisită, iubirea pentru Edda marchează depăşirea unui stadiu şi intrarea într-unul nou, anunţând criza finală. Element al maturizării, Edda aduce cu sine conştiinţa morţii.

Şirul gesturilor absurde întregesc seria argumentelor ce aşează romanul în proximitatea avangardei[69]. Urmărind o femeie oarecare pe stradă, o conduce până în pragul casei, apoi îngenunchează în curte,

[69] V. Ion Pop, *op. cit*., pp. 426-428.

rămânând nemişcat, până când ea, cu o tandrețe maternală, îl ridică spunând: „hai... acum s-a terminat."

Un acces de plăcere masochistă, provocat de nevoia satisfacerii unei chemări organice indicibile, imperioasă precum foamea sau setea, întăreşte supoziția unui exces comportamental:

> „Îmi afundai capul în pluş din ce în ce mai tare şi, pe măsură ce durerea mea devenea mai violentă, răbdarea de a o suporta se făcea mai tenace. Poate că există şi altă foame şi altă sete în noi, decât cele organice, şi ceva în mine avea nevoie atunci să se potolească." (*Î.ir.i.,* p. 84)

Acesta este contextul în care se conturează viziunea cea mai acută, perforând straturile superficiale ale semnificațiilor comune ale lucrurilor, ajungând la stadiul unei percepții absolutizante a structurilor fundamentale ale lumii. Acestei revelații i se datorează sintetizarea obsesiei materialității, exprimată în termenii neputinței disperate de a se ascunde din calea existentului, şi, în planul identității, din calea unui eu „răsărit" din aceeaşi materie repulsivă:

> „În jurul meu materia dură şi imobilă mă înconjura din toate părțile – aici în formă de bile şi de sculpturi – în stradă în formă de copaci, de case, şi de pietre; imensă şi zadarnică, închizându-mă în ea din cap şi până în picioare. În orice sens mă gândeam, materia mă înconjura, începând de la hainele mele, până la izvoarele din păduri, trecând prin ziduri, prin copaci, prin pietre, prin sticle...
>
> În fiecare colțişor lava materiei ieşise din pământ, încremenind în aerul gol, în formă de case cu ferestre, de copaci cu ramurile ce mereu se înălțau ca să înțepe vidul, de flori ce umpleau mole şi colorat mici volume curbe de spațiu, de biserici crescute cu cupola din ce în ce mai sus până la crucea subțire din vârf unde materia îşi oprise scurgerea în înălțime, neputincioasă de a se sui mai departe.
>
> Pretutindeni ea infestase aerul, irupând din el, umplându-l cu abcesele închistate ale pietrelor, cu scorburile rănite ale copacilor..." (*Î.ir.i.,* p. 88)

Hotărârea desprinderii de tarele insuportabile ale materiei este întâmpinată cu o ironie mută de specia pestriț-inutilă a obiectelor:

> „Începui să răscolesc prin sertare, în căutarea unei otrăvi violente. [...] Găsii tot felul de obiecte ce nu-mi puteau servi la nimic: nasturi,

sfori, ațe colorate, cărțulii, mirosind puternic a naftalină. Atâtea şi atâtea lucruri ce nu puteau provoca moartea unui om. Iată ce conținea lumea în momentele ei cele mai tragice: nasturi, ațe şi sfori...” (*Î.ir.i.,* p. 98)

Închiderea definitivă a volutelor viziunii, desfăşurată sub semnul reveriei ermetice a „visului în abis” este precedată de o ipostaziere a unei maniere asemănătoare procedeelor avangardiste într-un moment suprearealist al reprezentării delirului – halucinația lucid-detaliată a unui „cap frumos, extraordinar de frumos”. (*Î.ir.i.,* p. 99)

Descrierea acestui obiect oniric conține trimiteri la episoade anterioare ale revelației sau la „fragmente de irealitate” trăită în proximitatea halucinației. Astfel, imaginea capului aminteşte de portretul regelui Carol – realizare pictural-textuală a biografiei acestuia:

„Avea un lustru şters de faianță veche, cu nuanțe de fildeş. Toată suprafața era imprimată cu desene mici albastre, un fel de filigrane ce se repetau geometric, ca desenul unui linoleum. Păreau de departe un scris mărunt şi fin pe o hârtie ivorină; neînchipuit de frumos.” (*Ibidem*)

Şi pentru că această revizitare a spațiilor misterului nu putea evita impactul cu neantul thanatic, comparația vizează şi o altă formă obiectuală a morții. O amintire bine conservată în memoria copilăriei reînvie imaginea unui cadavru deshumat – o tânără fată, înmormântată în voaluri de mireasă:

„Corsajul de mătase se desfăcuse în fâşii lungi şi murdare şi pe alocuri urmele de broderie se amestecau cu țărâna. Fața părea însă intactă şi îşi păstrase aproape toate trăsăturile. Culoarea ei era vânătă, încât capul părea modelat din mucava înmuiată în apă.

Când sicriul fu scos afară, cineva trecu mâna peste obrazul moartei. Atunci avurăm toți cei ce priveam, o teribilă surpriză: ceea ce crezusem că este obrazul bine păstrat, nu era decât un strat gros de mucegai, cam de vreo două degete. Mucegaiul înlocuise în toată adâncimea pielii obrazul de carne, păstrându-i intacte toate formele. Dedesubt era scheletul gol.” (*Ibidem*)

Comparația trece însă de nivelul unei simple alăturări imagistice. Obrazul cadavrului, în aparență bine păstrat, are în realitate o consistență fragilă, şi poate fi, în acest univers înțesat de semne şi metafore,

o alegorie a credibilității actelor mimetice în artă. Ceea ce se aseamănă până la detaliu vieții nu e decât o mască ascunzând un gol. Consecutivă, întrebarea căutând *adevăratul sens* nu are decât să cerceteze substanța visului şi a reveriei halucinatorii ca ultime redute ale autenticității.

Ironia, adesea marcă a despărțirii de clişeele imaginarului romantic – de observat, în această perspectivă, medicul care avea ceva „şoricesc" în întreaga făptură şi căruia, după moarte, şoarecii trebuie să-i fi luat înapoi „materia şoricească împrumutată [...] în timpul vieții sale, pentru exercitarea existenței sale «ilegale» de «om»" (p. 55) –, revine şi spre final, într-un fragment cu funcție de artificiu demonstrativ. Anecdota se fondează pe una dintre *întâlnirile* semnificative din *Întâmplări*, însă de data aceasta prezența „moralei" nu lasă loc evaziunii în infra-real, ci îi păstrează intact mesajul, tocmai pentru a justifica o opțiune retorică puțin exploatată în roman:

> „Deodată se aşeză lângă mine un băiat voinic, cu mânecile cămeşii suflecate, cu gâtul roşu şi puternic, cu mâinile mari şi murdare. Se scărpină câteva clipe în cap cu toate cele zece degete, apoi scoase din buzunarul pantalonilor o carte şi începu să citească.
>
> Ținea foile strânse în palmă ca să nu i le răsfoiască vântul şi citea bolborosind tare, din când în când îşi trecea mâna prin păr ca pentru a înțelege mai bine. Tuşii semnificativ şi îl interpelai: «Ce citeşti?» [...]
>
> Băiatul îmi puse cartea în mână ca unui orb. Era o poveste lungă în versuri despre haiduci, o carte sleioasă, plină de pete de grăsime şi murdărie; se vedea bine că trecuse prin multe mâini. În timp ce mă uitam în ea, el se ridică în picioare şi rămase în fața mea puternic, sigur de dânsul, cu mânecile răsucite şi cu gâtul dezgolit. Ceva tot atât de plăcut şi de calm ca a bate din talgere într-o vitrină."

Kafkian până la detaliu, naratorul-personaj îi pune voinicului o întrebare a cărei ironie funcționează în dublu sens: „Şi....nu te doare capul când citeşti?" (p. 102) Iar concluzia apare ca un recul al întregii istorisiri: „Exista aşadar o categorie de lucruri în lume din care eram menit să nu fac niciodată parte, paiațe nepăsătoare şi mecanice, băieți voinici pe care nu-i doare niciodată capul." (p. 103)

Jocul suprarealist cu referenții stabili ai realului se desfăşoară tot spre final, în cadrul aceleiaşi situări a discursului în vecinătatea salva-

toare a visului. Dialogul imaginar cu Edda este prilejul de a reintroduce în schema narativă problematica perspectivei, în acest punct însă din unghiul strict al reprezentării vizuale. „Un copac Edda, un copac"(p. 105), afirmă protagonistul despre sine şi, din nou, unitatea instabilă a identității se desface în două straturi, dislocând imaginarul din zona sa de umbră şi transformându-l într-o meta-realitate atemporală: „Persoana mea adevărată rămase însă în urma acestor frumoase proiecte ca o remorcă netrebnică şi stricată." (p. 104) Întâlnirea cu Edda este un alt pretext narativ, de data aceasta prezent pentru a marca una dintre ideile de referință ale modernității – ambiguizarea perspectivei reprezentării şi mutațiile operate asupra semnificantului – privită de la distanța câtorva paşi, o eşarfă roşie aruncată deasupra unor cărți pare un buchet de dalii. Şi, din nou, *lucrurile* complotează la ocultarea sensului tuturor reprezentărilor realului:

> „...s-ar fi zis că o putere răutăcioasă, extrem de perfidă, dădea lucrurilor aspectul lor cel mai comun, pentru a mă pune pe mine în cea mai mare încurcătură. Iată ce lupta cu mine, iată ce era implacabil împotriva mea: aspectul comun al lucrurilor." (p. 106)

Modelul „eruptiv" al crizelor revine fulgurant în aceste instantanee de final ale *Întâmplărilor*, contribuind la suprapunerile straturilor semantice în matrice narative păstrate în proximitatea avangardei. Gândul „absurd" – termen favorit în acest fragment – e chiar uciderea violentă a Eddei, printr-un spectaculos gest furios:

> „să ridic pressepapier-ul de pe masă [...] şi să-l arunc în Edda, iar ca urmare imediată, o formidabilă tâşnitură de sânge din pieptul ei, viguroasă ca şuvoiul unui robinet, umplând odaia încet, încet, cu sânge, până ce aş fi simțit, mai întâi, cum picioarele îmi clipocesc în lichidul călduț şi lipicios, apoi genunchii şi apoi [...] să simt deodată ajungându-mi sângele la gură şi gustul lui sărat şi plăcut să mă înece..." (p. 106)

În mod firesc, criza se dizolvă într-o nouă explozie conclusivă, având de data aceasta o dublă funcție: anularea fantasmei erotice prin violență şi reprezentarea instinctiv-intuitivă a morții Eddei. Spectacolul sangvin, un moment predilect şi intens estetizat, îşi are punctul de

emergență în *Vizuina luminată*, textul-sursă al majorității elementelor specifice alcătuind imaginarul prozei lui M. Blecher.

În aceeaşi manieră conclusivă, acest „platou” circular al narațiunii se închide prin asumarea unei noi certitudini:

> „Era acum ceva cert: lumea avea un aspect comun al ei în mijlocul căruia căzusem ca o eroare, niciodată nu voi putea deveni un copac, nici ucide pe cineva, nici sângele nu va țâşni în valuri. Toate lucrurile, toți oamenii erau închişi în trista şi mica lor obligație de a fi exacți, nimic alta decât exacți. În zadar aş fi putut să cred că într-un vas erau dalii când acolo se afla o eşarfă. Lumea n-avea puterea de a se schimba câtuşi de puțin, era atât de meschin închisă în exactitatea ei încât nu-şi putea permite să ia eşarfe drept flori...” (p. 107)

Acest fragment serveşte drept argument final unei ipoteze majore în analiza problematicii esențiale a romanului – criza identitară. Nefiind o criză a căutării sinelui, ci a unei continue încercări de a evada din limitele restrânse pe care acesta le impune, genul crizei identitare specifice prozei lui Blecher presupune o abordare diferită a materiei lor specifice. Realitatea îşi lărgeşte cu greu perspectivele, şi numai sub forța metamorfotică a visului sau a reveriei ea îi permite ochiului să pătrundă dincolo, în infra/supra-realitate; universul uman devine un mecanism devorator şi îşi pierde unitatea, iar eul se dizolvă până la inconsistență ontologică în tentativele ratate ale evadării.

Natura acestor introspecții este consubstanțială interogațiilor deja clasicizate ale modernității, însă le depăşeşte printr-o acutizare a consecințelor în planul conştiinței. Palimpsestul acestei biografii nu este generat de natura dilematică a *întâmplărilor*. Ele sunt susținute la rândul lor de o rețea narativă, având scopul precis de a infuza autenticitate existențială rătăcirilor metafizice. Ceea ce asigură fundalul compact pe care sunt grefate căutarea, neliniştea şi exasperarea este tocmai anatomia interioară complicată până la anomalie şi maladiv a protagonistului. Pentru o raportare pluridimensională la textul acestui roman e nevoie însă de o pătrundere în habitatul ascuns al eului, în vizuina trupului locuit de suferință.

4.4. Între *ilizibil* şi *de nepovestit* – *Vizuina luminată* şi periferia ficţiunii

Scriere postumă, publicată în volum[70] în 1971 de către Saşa Pană, *Vizuina luminată* este un text de susţinere al eşafodajului imaginarului specific lui Max Blecher. Subtitlul, *Jurnal de sanatoriu*, şi pasajul de debut al acestui roman hibrid se constituie dintru început în repere hermeneutice. Fără a acorda un credit excesiv condiţionărilor biografice (deşi, în cazul acestui scriitor existenţa susţine creaţia şi conferă pregnanţă viziunii ficţionale), acest roman se cere citit ca epitomă şi mărturie a unei călătorii spre moarte prin bolgiile dezintegrării corporale. Erodat de o boală tenace, traversând, cu ea instalată, cât se poate de concret, în oase, etape ale speranţei şi deznădejdii, Blecher şi-a scris propriul destin literar prin cele trei volume de proză (convenţional considerate romane, deşi genul hibrid căruia îi aparţin e odată în plus un simptom evident al modernităţii germinative).

Saşa Pană considera *Vizuina luminată*, la data apariţiei în volum, ultima parte a unei trilogii. Analizând această afirmaţie, Silvian Iosifescu găseşte între cele trei romane un liant ce nu implică o continuitate narativ-temporală, ci un raport de conexiune pe un nivel neliniar:

> „*Vizuina luminată* sintetizează cele două teritorii explorate de *Întâmplări*... şi de *Inimi cicatrizate* şi continuă dubla explorare: a virtualităţilor de bizarerie şi fantastic incluse în cotidian şi a universului bolii. Privirea se îndreaptă alternativ în două direcţii opuse. Este autosondare, se mişcă de la detaliul fiziologic până la impresia evanescentă şi la fantasmele visării."[71]

În *Inimi cicatrizate*, Blecher prelucrează un material ficţional preluat din realitatea trăită ca pacient al sanatoriului Berck-sur-Mer, pe malul francez al Atlanticului. Disipată în naraţiune, viziunea onirică şi percepţia supra-senzorială a suferinţei, aşa cum s-au păstrat în pagini-

---

[70] M. Blecher, *Vizuina luminată. Corp transparent. Proze. Publicistică. Arhivă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971.

[71] Silvian Iosifescu, *Reverberaţii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1981, p. 126.

le *Vizuinii luminate*, îşi pierd din intensitate, devenind mecanisme ale producției narative. Asociat prin tematică *Muntelui vrăjit*, romanul lui Thomas Mann, *Inimi cicatrizate* îi pare lui George Călinescu o replică fidelă, însă cu mult sub statura modelului: „romanul *Inimi cicatrizate* pare o imitație după *Der Zauberberg* de Thomas Mann. În locul sanatoriului alpin de tuberculoşi pulmonari, avem înaintea noastră un sanatoriu maritim de tuberculoşi osoşi."[72] Ceea ce susține, estetic, romanul, este acuratețea descrierilor, în mare parte vizând fiziologicul şi nuditatea suferințelor cauzate de boală – „Tot ce are raport cu fiziologia este remarcabil. Din acest punct de vedere romanul e un reportaj superior."[73] Ovid S. Crohmălniceanu şi N. Manolescu susțin asemănarea, însă o nuanțează, remarcând şi datele originalității romanului în raport cu prototipul impus de către Mann.

Salvat doar de calitatea verosimilitudinii, acest roman pare o reuşită minoră a scriitorului. Argumentele ce contrazic această afirmație nu vin însă din sfera autenticității prozei, aceasta fiind o miză câştigată prin *Vizuina luminată*. Elementul coagulant al ficțiunii provine dintr-o perspectivă nespecifică lui Blecher, narațiunea obiectivizată, la persoana a treia. Istoria protagonistului, Emanuel, presupune tot o inițiere completă, însă în subterana închisă a damnaților corporalității. Ieşit din cercul infernal, eroului suferinței i se acordă şansa unei binemeritate supraviețuiri.

Extras dintr-o reală rezervă a himerelor thanatice – substanța densă, de vis şi moarte a *Vizuinii luminate* –, *Inimi cicatrizate* destramă pactul autobiografic şi utilizează semne şi date specifice materialului jurnalier. Dacă *Întâmplări în irealitatea imediată* a preluat din corpusul *Jurnalului de sanatoriu* viziunile distorsionate şi abilitatea privirii de a se constitui în interfața dintre realități vag perceptibile şi universul obiectual, mărginit de realități imuabile, *Inimi cicatrizate* a exploatat ficțional o vastă categorie de fapte şi evenimente desprinse din experiența-limită a clinicii. Transpuse în discursul naratorial, întâmplările din jurnal îşi diminuează consistența printr-un implicit interes acordat logicii şi cursivității prozei. Cu toate acestea, ingeniozitatea orchestrației

[72] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Vlad & Vlad, Craiova, 1993, p. 966.
[73] *Ibidem*.

din *Inimi cicatrizate* rămâne un experiment singular în contextul operei lui Blecher. Narațiunea are consistență fatică, iar personajele sale păstrează armonia mecanică a episoadelor, în intenția unei convergențe de suprafață între tempoul povestirii şi cutia de rezonanță a evenimentelor – înțelesul ultim al suferinței.

Pentru a determina însă spațiul de acumulare al termenilor specifici şi semnificativi ai operei lui Blecher e nevoie de o revizitare a imaginarului modern al acestui autor în forma lui esențializată, aşa cum apare în *Vizuina luminată*. Relația instaurată între cele două texte are o funcție ilustrativă majoră în consolidarea viziunii moderne a autorului lor. Modul în care *Vizuina luminată* se constituie, din perspectiva materiei narative, nu neapărat din cea cronologică, în text-sursă pentru celelalte două romane, în mod aparte pentru *Întâmplări în irealitatea imediată*, urmându-şi totodată propriile traiectorii narative (având un caracter modern cu totul aparte) este miza demersului de față.

Trebuie admis însă dintru început, că prezumția autenticității biografice depline nu se poate susține până la capăt, în primul rând datorită permanentelor imersiuni ale naratorului în zonele absconse ale halucinației şi reveriei. Impregnat de această irealitate definitorie a celor două lumi-cadru – a interiorității şi a exteriorității –, în care se desfăşoară periplul visătorului bolnav, textul îşi creează propriile interspații fictive din aceeaşi materie narativă din care jurnalul îşi modelează verosimilitatea.

Această ambiguitate nu are un impact negativ asupra echilibrului narativ, ci se impune ca necesară confirmare a incertitudinii fundamentale a realităților coexistente în jurnalul-roman. Din acest *never-land* are loc emergența unei creații paradoxale, indefinibilă ca discurs şi inubliabilă ca experiență a lecturii, fidelă unor înalte linii de tensiune ale modernității.

> „Cu mare mirare, când recitesc ce-am scris, regăsesc în cele povestite exactitatea întâmplărilor care s-au petrecut în realitate. Îmi este atât de greu să le degajez de cele ce nu s-au întâmplat niciodată! Este atât de greu să le curăț de zgura de visuri, de interpretări şi de deformări la care le-am supus. În fiecare clipă, îmi vin în minte alte imagini, alte reverii sau simple viziuni în lumini seducătoare pe care trebuie să le îndepărtez pentru a păstra povestirii mele oarecare logică şi la urmă sunt primul care mă mir că ceea ce am scris poate fi inteligibil. Dar aş vrea

câteodată să-mi însemn şi toate reveriile şi toate visele nocturne pentru a da cu adevărat imaginea vizuinii iluminate care stă înfundată în întunericul meu cel mai familiar şi cel mai intim.” (*V.l.*, p. 292)

Funcția de metaforă-cadru a *vizuinii luminate* este strâns legată de o dimensiune organică esențială, subsumată de către Alina Pamfil poeticii alveolarului.[74] Asociate, în *Întâmplări*, simptomatologiei crizelor, căderile în sine se regăsesc în *Vizuina luminată* sub semnul unei regresii ultime, anunțată de o perpetuă tentație a ascunderii în refugiile desemnate de spațiile circulare ale intimității. Caverna ultimă, vizuina corporală, are, în acest context, semnificația unei contopiri a eului cu substanța intimă a propriei materialități:

„Când stau după-amiaza în grădină, în soare şi închid ochii, când sunt singur şi închid ochii, ori când în mijlocul unei conversații îmi trec mâna peste obraz şi strâng pleoapele, regăsesc întotdeauna aceeaşi întunecime nesigură, aceeaşi cavernă intimă şi cunoscută, aceeaşi vizuină călduță şi iluminată de pete şi imagini neclare, care este interiorul trupului meu, conținutul «persoanei» mele de «dincoace» de piele.” (*V.l.*, p. 233)

Această sferă – celulă organică a izolării de lume, spațiu depozitar al unui vast arsenal oniric şi fantasmatic, montat în direcția unei cât mai detaliate percepții a exteriorității – este un areal de referință în stabilirea zonelor de contact între textul-sevă al autenticității, textul jurnalier, şi versiunile sale ficționale. *Vizuina luminată* poate fi considerată sursa (veridică, în conformitate cu statutul asumat, de *jurnal de sanatoriu*) nucleelor semantice (matriciale pentru un întreg corpus textual ilustrând estetica literară a modernității, prezentă într-o serie de romane româneşti interbelice) din *Întâmplări în irealitatea imediată*. Deşi, din perspectivă cronologică, *Vizuina luminată* a apărut postum, aşadar ulterior *Întâmplărilor...* şi *Inimilor cicatrizate*, calitatea sa de *Jurnal de sanatoriu*, menționată ca subtitlu, îi certifică poziția centrală în corpusul operei lui Blecher.

Specificul acestui roman-jurnal constă în hibridizarea a două genuri aparent incompatibile – unul construit pe refuzul ficțiunii, celălalt

[74] Cf. Alina Pamfil, *op. cit*.

fundamentat în perimetrul exclusiv al acesteia – rezultatul fiind o creație „de graniță”, cu o structură polinucleară, stabilind reperele unei opere ce începe să se scrie[75] în litera confesiunii, şi căreia Blecher i s-a sustras, tragic, prin propria moarte. Încercarea este una de a delimita un teritoriu aproximativ al creației, urmând ca fiecare nivel al operei să introducă în circuitul ficțiunii elementele prezente într-o formă primitivă în textul-sursă. Cele trei ramificații ale operei lui Blecher permit o clară delimitare a relațiilor şi influențelor, astfel încât mutațiile viziunii sunt remarcabile în direcția dezvoltării *Întâmplărilor în irealitatea imediată* din „alveolele” *Vizuinii luminate*, transformarea fiind una ce potențează ficționalitatea şi expansiunea zonelor prolifice ale imaginarului. Fără a minimaliza caracterul modern al romanului *Inimi cicatrizate*, veritabilă dare de seamă despre ravagiile suferinței în perimetrul fragil al conjuncției dintre corp şi spirit, o metamorfoză cu adevărat simptomatică pentru direcțiile evolutive ale prozei moderne poate fi urmărită în clivajul dintre jurnal şi ficțiune.

Persistența căutării sensului (înțeles ca semnificație şi coerență în planul realității şi în raportările eului la sine şi la lume) îşi află punctul incipient în această chestionare a *lizibilității* celor mărturisite, ceea ce marchează o preocupare evidentă a autorului față de statutul jurnalului ca text inteligibil pentru cititor. Atenția se deplasează dinspre ilizibil/incomprehensibil (ca dublu pol negativ al tensiunii narative) spre *nenarabil* – ceea ce constituie „cu adevărat imaginea vizuinii iluminate, [...] înfundată în întunericul cel mai familiar şi cel mai intim.” (*V.l.,* p. 292)

Legătura de cauzalitate existentă între termeni pare a fi instituită de lectorul inițial al textului, în calitatea sa de autor-narator, ceea ce anulează dintru început căutarea semnificațiilor într-un ipotetic „miez al narațiunii”. *Vizuina luminată* devine, astfel, o narațiune descentrată, coagulată în interiorul unei poetici a discontinuității, vizibilă şi la nivelul alcătuirii discursului[76], prin fracturarea coerenței în favoarea alunecărilor spre conul de umbră al visului, halucinației şi delirului autoreflexiv. Ordonarea în discurs a percepției şi a memoriei devine, în sens bergsonian, o contraparte a efortului de a exprima viața interioară a trupului şi martirajul bolii.

---

[75] Cf. Maurice Blanchot, *Singurătatea esențială*, în *Spațiul literar*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.
[76] V. Alina Pamfil, *op. cit.*, p. 161.

> „În această simplă trecere a mea prin viață, dacă sensul şi importanța clipelor îmi scapă, asta este poate şi pentru motivul că în orice moment le «scap» şi eu lor, evadându-mă într-o lume închisă, secretă şi proprie în cea mai strictă intimitate.” (*V.I.*, p. 242)

Ermetizării sensului îi corespunde ermetizarea eului, iar inconsistența temporalității motivează, ca răspuns, evaziunea din timp în durata necuantificabilă a subiectivității. Această atitudine este un simptom vizibil al acutizării conştiinței eului în raport cu datele imediate ale realului. Odată ce eul răspunde, printr-o acțiune de semn contrar, sensului fictional şi temporalității, relaționarea activă la aceste categorii denotă o evidentă renunțare la interogațiile tipic romantice şi o propensiune spre coerența esteticii moderne.

4.4.1. Paralelisme, deformări, mutații

> „A scrie nu înseamnă, în mod cert, a impune o formă (de expresie) materiei experienței trăite. Literatura urmează, mai degrabă, o direcție a malformației sau a incompletudinii, după cum a spus şi practicat Gombrowicz. A scrie e o chestiune ce ține de devenire, întotdeauna incompletă, mereu aflată în mijlocul unui proces de formare, şi depăşeşte problematica oricărei experiențe „trăibile” sau trăite. E un proces, mai bine spus, un pasaj al vieții ce traversează atât ceea ce poate fi trăit, cât şi ceea ce este trăit. Scrisul şi devenirea sunt inseparabile: în procesul scrisului, există devenirea-în-femeie, devenirea-în-animal sau plantă, devenirea-în-moleculă până la momentul devenirii-în-imperceptibil.”[77]

Devenirea se desfăşoară narativ, în cazul acestui scriitor, sub spectrele confuziei dintre veghe şi vis, dintre fiziologia viului şi rigiditatea corpului-cadavru sau a corpului-manechin, într-o permanentă fascinație thanatică. Specia acestui jurnal este una funerară[78], iar evenimentele ce preced întunericul şi tăcerea (şi ele forme ultime ale narațiunii) îşi amplifică semnificațiile într-o devenire în moarte. Termenii deleuzieni ai transformării scrisului în fragment de viață *trăit* sau *„trăibil”* se aplică aici ca limite ale unei existențe legitimate prin desfacerea

---

[77] Gilles Deleuze, *Literature and Life* în *Essays Critical and Clinical*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 1 (trad. mea, G.G.).

[78] V. Mircea Mihăieş, *Cărțile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea*, Editura Amarcord, Timişoara, 1995.

mecanismelor suferinței şi anarhiei corporale în fragmente onirice şi vizuini fluide asupra realităților multiple ale eului.

Articulate în notații jurnaliere sub forma unor meditații de natură filozofică, câteva texte pot fi considerate emblematice pentru imaginarul singular al prozelor lui Blecher. Inserate în discursul romanesc, unde o anumită atenție acordată construcției implică cel mai adesea modificări structurale în zona vulnerabilă a apoftegmelor subiective, aceste noduri ale poeticii blecheriene au, în *Vizuina luminată*, cursivitatea unor eseuri in nuce.

Conştiința de sine a unui modern autentic este exprimată aici în pasaje proustiene:

> „[...] ne imaginăm în fiecare clipă viața şi viața rămâne valabilă pentru acea clipă şi numai pentru aceea şi numai aşa cum o imaginăm atunci. E acelaşi lucru dar, a visa şi a trăi. În clipa când se desfăşoară visul, întâmplările lui sunt valabile numai pentru momentele acelea nocturne din somn, după cum în trăirea de toate zilele, gândurile şi întâmplările sunt valabile numai pentru clipa când se petrec şi aşa cum le imaginăm în acea clipă." (*V.l.*, p. 261)

Acestei estompări definitive a granițelor dintre teritoriile visului şi realității i se adaugă o perspectivă razantă la oglinda realității – suprafață centrifugală, în care sensurile sunt diluate până la amănunt şi insignifianță. Asemeni unui personaj revoltat de inadvertențele povestirii unui narator necreditabil, scriitorul, personaj implicit în propriul jurnal, observă dominația ineluctabilă a confuziei ca esență a realității. Iar realitatea, ca acțiune şi reprezentare factuală, este un spectacol ratat al erorilor de montaj şi al interpretărilor nereuşite:

> „În fond, esența realității este o vastă confuzie de diversități fără sens şi fără importanță. Chiar faptele exterioare, pe care le credem bine definite, încurcă de multe ori temele şi confundă luminile ce trebuiesc aprinse pentru iluminarea decorului ca şi rolul personajelor ce trebuie să joace întâmplarea. Acolo unde trebuia un personaj grav şi trist, realitatea pune câteodată un actor slab ce abia îşi susține rolul şi care – mai ales asta – nu se simte la locul lui în piesă." (*V.l.,* p. 261)

Impresia de mecanism defect pe care o lasă orchestrațiile eşuate ale realității e unul dintre sub-textele solide ale *Întâmplărilor în ireali-*

tatea imediată. Nicio piesă nu mai funcționează în acord cu o alta, realul se confundă cu vizibilul şi perceptibilul, generându-i o insatisfacție crescândă protagonistului ce a intuit existența unor spații de deversare a realității în irealitate, a aglomerărilor haotice de obiecte în masa amorfă a materiei, a himerei identității într-un eu inconsistent ce se destramă şi reconstruieşte permanent.

Aceste fragmente au rolul de a explicita parțial dilemele re-ontologizării, aşa cum le expune romanul de debut. Textul ce funcționează în fundal ca furnizor principal al resurselor onirice şi al obsesiei retragerii din sine şi din lume, este însă *Vizuina luminată*. Având o dispunere insulară, momentele semnificative ale jurnalului stabilesc între ele raporturi de conexiune sau proximitate, în absența unei intenții ordonatoare în cadrele unei poetici. *Vizuina luminată* are şi o inerentă dimensiune autoreflexivă. Caracterul său modern este dat, într-o formulare ce plasează metafora în abis, de o nouă cădere în angoasa temporalității. Însă paralelismul instituit aici readuce în prim-plan raporturile de determinare şi condiționare existente între cele două romane: *Vizuina luminată*, ca timp trecut şi enclavă a memoriei, este rezerva de „realitate, vis şi nebunie" din care se generează frumusețea şi anomalia fabuloasă a *Întâmplărilor*:

> „În timpul care «nu s-a scurs încă», zac toate întâmplările, toate sentimentele, toate gândurile, toate visele care n-au avut loc încă şi din care generații şi generații de oameni îşi vor scoate partea necesară de realitate, vis şi nebunie. Imensa rezervă de demență a lumii din care se vor hrăni atâția visători! Imensa rezervă de reverie a lumii din care vor extrage poeme atâția poeți şi imensa rezervă de visuri nocturne din care îşi vor popula coşmarele şi terorile din somn atâția oameni adormiți!
>
> Este depozitul necunoscut al realității plin de tenebre şi de surprize." (*V.l.*, p. 266)

Conştiința de sine[79], caracteristică celor mai specifice dintre mişcările artistice ale modernității, este un pattern recurent în literatura secolului al XX-lea – metatextualitatea, ca metodă de relaționare reflexivă prin oglindire, fiind dublată aici de o meditație în acelaşi sens. Deşi indirecte, trimiterile prezente în textul jurnalului indică o asumare lucidă a statutului de scriitor – creator al unor lumi imaginare ce captu-

[79] V. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Polirom, Iaşi, 2005, p. 106

rează infinitezimal dinamica universală: „în timp [...] ce scriu în fiecare atom de spațiu se întâmplă ceva”. (*V.l.*, p. 268) Dar această inevitabilă neputință nu este cea mai dramatică dintre relaționările autorului la actul scrierii, ci actul scrierii însuşi se conturează ca fenomen misterios, generat de nevoia de a face inteligibilă obscuritatea realităților conştiinței şi sfârşind prin a-i părea de neînțeles:

> „Şi mă mai gândesc la ceva care mă înspăimântă.
>
> În timp ce scriu, în timp ce condeiul aleargă pe hârtie în curbe şi linii, şi ondulări ce vor însemna cuvinte şi, spre deplina mea stupefacție, vor avea sens pentru oameni necunoscuți mie care le vor «ceti» (pentru că pentru mine actul scrisului până acum rămâne profund incomprehensibil şi subiectul unei mari uluiri), în timp dar ce scriu în fiecare atom de spațiu se întâmplă ceva.” (*V.l.*, p. 268)

Obscuritatea implicațiilor scrisului (între care prima este chiar rezultatul acestuia, creația) este amplificată de prezența „necunoscuților” lectori, pentru care, într-un la fel de incomprehensibil mod, această înlănțuire ilizibilă de semnificanți va revela sensul, accesibil doar înțelegerii secundare a celui ce citeşte, ascuns şi intangibil conştiinței care l-a generat. Cele două caracteristici ale scriiturii, *ilizibilul* şi *incomprehensibilul*, înțelese ca trăsături specifice ale relației dintre autor şi operă, sugerează şi ocultarea inevitabilă a sensului în actul interpretării. Opera nu-i aparține autorului, iar interpretarea ei necesită apropiere şi travaliu din partea cititorului. Importanța acestei viziuni se datorează prefigurării problematicilor privitoare la relația autor–text–cititor, dezvoltate în cadrul poeticilor moderne, fiecare anunțată însă de noile viziuni asupra statutului ontologic al scriitorului în raport cu opera sa. Corespondența şi însemnările arată că Blecher avea lecturi filosofice la zi şi o bună intuiție în ceea ce priveşte evoluția teoriilor ce fundamentau orientări inovatoare în literatură şi în arte, în general.

Insuficiența şi fiabilitatea relativă a limbajului, desfăşurate ca apanaje ale crizei în cele mai dramatice episoade ale *Întâmplărilor*, sunt prezente în jurnal într-o formulare ce rezumă mirajul complexității ideale a expresiei cuprinzând într-o infinitate de cuvinte o infinitate de întâmplări petrecute într-o singură clipă din marea viață a lumii:

> „Şi se petrec lucruri în lume în această clipă când scriu, atâtea şi atâtea lucruri şi evenimente încât toate cuvintele pe care le-au pronunțat oamenii din ziua când întâiul om a vorbit, şi toate pe care le vor pronunța şi de aici înainte n-ar fi suficiente pentru a descrie evenimentele ce se petrec în lume într-o singură clipă.” (*V.l.*, p. 269)

Interogațiile dramatice asupra identității sunt developate în *Vizuina luminată* în lumina unei realități inexistente în alte formulări, în opera sa. Astfel, criza identitară este conectată unei stări precare a ființei, aflată sub semnul unei continue amenințări a disoluției şi morții, aşa cum numai starea maladivă îi poate induce celui traumatizat:

> „Tot ce am săvârşit înainte de a cădea bolnav avea pentru mine un înțeles bine definit şi un anumit sens în viață care îmi plasa acțiunile mele de toate zilele pe rețeaua unui vast tablou al cărui contur şi subiect trebuia să apară la urmă. Ştiu acum că nu există nici rețea, nici contur, nici subiect. Şi că faptele vieții mele se petrec oricum într-o lume care şi ea este oarecare.
>
> Dar mai era ceva, aveam un fel de densitate a existenței mele care zăcea undeva în mine şi îmi ținea luciditatea în echilibru ca micile greutăți de plumb care sunt puse în figurinele de cauciuc şi le mențin mereu în aceeaşi poziție. Ştiam, că în ansamblu sunt eu şi mi se părea că sunt de neînlocuit. În plus, pentru „exercitarea” vieții mele cunoşteam şi învățasem anumite obişnuințe şi manifestări care puteau să mă caracterizeze ca un om normal şi asemănător cu toți cei din jurul meu. [...] Eram bine încleiat şi constituiam un „eu-însumi” bine închegat şi consistent cu sentimente ce aveau nume şi reverii care puteau fi povestite. Eram ceea ce se numeşte un om care îşi trăieşte viața şi o înțelege.” (*V.l.*, pp. 269-270)

Confirmându-şi statutul de text-nucleu al imaginarului operei lui Blecher, *Vizuina luminată* conține, prin acest fragment, viziunea pozitivă asupra identității, replica ei negativă fiind exprimată într-o vastă desfăşurare analitică în *Întâmplări în irealitatea imediată*. „Teribila întrebare cine anume sunt”, factor dinamizator al căutării şi cauză a rătăcirii protagonistului prin bolgiile ascunse ale unei realități inconstante şi înşelătoare, îşi găseşte aici un teribil răspuns – *eu însumi* e o stare definitiv pierdută, asimilată unui trecut ireversibil.

Una dintre interogațiile esențiale ale *Jurnalului de sanatoriu* din această imposibilă reîntoarcere vizează direct principalul factor alienant – delimitarea, ca spațiu vital al individului, a unui univers al bolii (prezentă ca atroce degradare corporală) şi al deformării resorturilor identitare ce suprapun imaginea de sine conținutului compact al interiorității.

Unitatea ideatică a jurnalului se afirmă încă odată prin faptul că denunță nemijlocit efectul destructurant al suferinței asupra identității, mai mult, recuză un loc comun al imaginarului romantic prin demascarea bolii ca pură degradare şi inutil periplu spre limitele durerii. Paradoxal, acesta este spațiul în care se coagulează conştiința pozitivă a unei vieți ce poate fi un garant fertil al creației, aşa cum suferința nu poate fi decât o condiție a mizeriei morale:

> „Şi tocmai această soliditate de conştiință care trebuia să se întărească în boală şi să-mi amplifice până la orgoliu [...] puterea şi rezistența mea de a suferi, [...] tocmai luciditatea judecăților mele interioare este aceea care s-a prăbuşit în mine şi m-a lăsat ceea ce sunt, adică un om care trăieşte şi nu înțelege nimic din jurul lui... [...] Pentru că în treacăt este vorba de suferință fizică, îmi permit s-o socotesc pentru cei ce suferă, abjectă, fără sens şi să n-o ridic la nici un rang ilustru ca de exemplu «nobilă şi admirabilă inspiratoare în artă» şi aceea care singură dă naştere operelor viabile. Cred că s-au născut în calm şi plenitudine infinit mai multe opere care au rămas, decât în durere şi în scrâşnete de dinți." (*V.l.*, p. 270)

Vizuina luminată asigură un spațiu extins expunerii anatomiei corpului bolnav şi ritualurilor medicale performate în scopuri curative. Statutul maladiei înseşi este unul aparte, fapt ce contribuie la amplificarea misterului, devenit natura ei secundă. Boala inflamează şi tumefiază, cauzează fistule ce necesită puncții, la care se folosesc ace groase „cât o mică țeavă" (p. 273). Iar dacă durerea este completată de o anchilozare a picioarelor, cauzată de imobilitate, fiind necesară îndreptarea lor urgentă cu ajutorul unei „extensii forțate" (p. 274) – tortura îşi înlocuieşte toate posibilele sinonime îndepărtate.

Corpul devine un mecanism defect, a cărui reabilitare devine o reacție în lanț, instabilă şi periculoasă, deoarece în spațiul dintre cauză şi efect nu mai intervine remediul, ca unealtă miraculoasă, binefăcă-

toare, ci diverse instrumente metalice care înțeapă, taie, extrag puroi şi introduc alcool. Paroxismul durerii e ilustrat, proverbial, de o rană deschisă. Încă un prilej pentru o descriere ce reface imagistic oroarea fascinantă a senzației:

> „Îmi era imposibil să înțeleg într-o singură clipă că muşchii aceia jupuiți, rotunji, umflați şi umezi de sânge erau burta mea netedă şi albă dinainte de operație; era într-adevăr ca o bucată de carne de măcelărie pusă acolo, poate, ca să mă sperie. Era însă deschisă la mijloc ca un enorm vagin, cu marginile tumefiate şi sangviolente...” (*V.l.*, p. 271)

Întâmplări în irealitatea imediată conține un fragment similar sub aspectul ipostazierii magnetismului carnalității în forma lui brută. „Jumătățile de vite roşii şi vinete, umede de sânge, înalte şi superbe ca nişte prințese moarte”, expuse în măcelărie „pe pereții albi de porțelan ca nişte sculpturi roşii tăiate în cea mai variată şi fragedă materie, cu reflexul apos şi irizat al mătăsurilor şi limpezimea turbure a gelatinei.” (*Î.ir.i.,* p. 81) Între corpul disecat chirurgical şi materia organică a cărnii de la măcelărie se interpune un fragil țesut vital, continuu amenințat însă de noi asalturi ale maladiei. Dezumanizat, corpul este carne şi materie organică şi prin strania sinonimie implicită dintre spațiile expunerii şi sacrificiului (abatorul /măcelăria) şi sanatoriul – spațiul predilect al *Inimilor cicatrizate* şi al *Vizuinii luminate*.

Suferința instituie un mod existențial aparte, în care pacientul creează în permanență strategii de „îmblânzire” şi control al durerii. Acest raport este unul de receptare şi interpretare, deoarece traiectoriile durerii se generează precum modulațiile sensului într-un mesaj. Receptând mesajul, îl supune, prin efort hermeneutic, interpretării – cu cât mai atentă, cu atât mai eficace. Finalitatea impusă prin interpretarea-înțelegere este singura formă de control asupra unui supliciu continuu. Iar mesajul acesta este, în termenii supra-senzorialității imaginarului blecherian, o adevărată muzică:

> „[...] când [...] durerea țâşnea deodată în coapsa mea bolnavă, [...] mă puneam să urmăresc meandrele ei în spațiul abstract şi întunecat unde aveau loc, era ca un fir de apă care izvora acolo fierbinte în coapsă şi din el se despărțeau stropi şi firişoare în toate părțile ca într-un joc de artificii; [...] Ştiam acum conturul durerii şi nu-mi mai rămânea

decât, cu ochii închişi, să-l urmăresc ca pe o bucată muzicală, şi să caut a „asculta" atent toate variațiile de ton şi intensitate ale suferinței..." (*V.l.*, pp. 272-273)

Obiectualizarea corpului se desfăşoară ca proces secundar al unei strategii elaborate, dominantă în *Întâmplări în irealitatea imediată* – delimitarea lumii obiectuale devine una dintre mizele supreme ale cartografierii spațiului liminar stabilind frontiera dintre realitate – infrarealitate – irealitate.

O viziune aparte în *Vizuina luminată*, suficient de bine articulată încât să poată instaura un regim fabulatoriu aparte în această zonă a imaginarului operei lui Blecher se profilează pe fundalul unei alte coordonate majore a *Întâmplărilor*, obsesia thanatică. În afara momentului suprem al crizei, generată şi aici de tentația autosuprimării, *Vizuina luminată* afirmă câteva nuclee vizionare reluate în momentele cardinale ale *Întâmplărilor*. Polul ontologic eros / thanatos coagulează, lesne de înțeles, una dintre cele mai pregnante reprezentări.

Estetizând decadentist degradarea fiziologică, Blecher grefează pe fundalul unei realități terne, apăsătoare, reveria unui erotism rafinat:

„Şi visai odăi splendide în care frumoasele bolnave cu obrajii fardați, în halate ce abia le acopereau toată goliciunea, mă primeau în orele de „tăcere" şi eu treceam astfel din odaie în odaie, cunoscând şi iubind în fiecare după masă fascinante contese goale, cu coliere de perle în jurul gâtului şi extraordinare brățări pe mână, mai ales contese, acestea erau în visul meu femeile preferate." (p. 287)

În condițiile în care aneantizarea devine imagine şi suprafață, naratorul renunțând la cauzalități în favoarea unei estetici thanatice reprezentată prin instantanee de factură romantică, clişeizarea personajelor – drama în ramă – amplifică impresia de irealitate şi romanesc. Călugărița muribundă e un personaj de melodramă, eroină de roman în fascicule, apariție hieratică din memoria ascunsă a copilăriei, un înger feminin muribund –

„cu profilul fin şi nările roz, cu un ten îmbujorat puțin de febră ca un fard bine aplicat, cu ochii deschişi puțin oblic şi verzi, splendizi, şi

părul negru, aproape cu străluciri albastre în jurul capului, răspândit în volute pe cearceafuri. Pentru ce era oare atât de frumoasă ?" (p. 301)

Stranietatea acestui scenariu neverosimil e dusă până la capăt: naratorul apare în ipostaza unui arlechin stând de veghe la capul unei păpuşi moarte, într-o reprezentare desprinsă din *Elegiile pentru ființe mici* ale lui Ionescu.

Teddy, cocheta ce-şi ascunde secretul bolii de iubitul plecat în țări exotice decade până la stadiul ultim, de trup predat definitiv maladiei. Imaginea femeii conținută de patul său de moarte precum un val de pânză țintuit pe o monstruoasă maşinărie de țesut descoperă o nouă dimensiune a joncțiunii dintre *organic* şi *mecanic*. Lumea sanatoriului păstrează o dimensiune naturală a travaliului suferinței, astfel că reprezentările cele mai intense expun nuditatea traumelor şi atrocitatea durerii.

Raportul de proximitate şi determinare instalat în relația maladiv-letal are propensiuni mai elaborate decât cadrele precise ale potențialului thanatic existent în relație. În *Vizuina luminată*, sanatoriul, ca instituție socială ce are rolul de a ordona şi supraveghea haosul inerent al bolii şi al morții, favorizează expansiunea unei viziuni halucinatorii semnificative, implicând coordonatele deja exploatate în contexte similare (conexiunea sanatoriu – măcelărie - casă funerară rămâne cea mai spectaculoasă).

Ca „un vicios al imaginii crepusculare, al contemplației extatice, al fantasmelor reci"[80], Blecher unifică teritorii aparent incompatibile ale imaginarului în formule ce ilustrează disponibilitatea lumii narate de a se recompune din aluzii şi nuanțe. Aşa se întâmplă cu visul „amuzant şi fascinant" (p. 292), având o coerență narativă neobişnuită, în care oraşul devine o aglomerare de clădiri şi instituții „specializate" după forma serviciului oferit:

[80] Radu G. Țeposu, *În căutarea identităţii pierdute,* studiu introductiv la Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent. Corespondenţă*, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, Bucureşti, 1999, p. 32.

> „.[...] gara era neagră, lustruită, şi ca o imensă locomotivă cu intrarea prin uşa fochistului şi peronul de aşteptare în fața cazanului de aburi, poşta avea forma unei cutii pentru scrisori, galbenă cu dungi albastre, o librărie era în formă de călimară şi alta în formă de volum frumos legat, toate cofetăriile aveau formă de prăjituri cu cremă şi frişcă, magazinele de gramofoane pâlnii enorme, iar mezelăriile erau în formă de jambon pus pe lat.” (*V.l.,* p. 293)

Iar „în țara «specificităților» şi oamenii luau aspectul meseriei lor” (p. 297). Un inginer angajat la o uzină pentru smălțuit vase e de culoare albastră şi are pielea „smălțuită cu email albastru” (*ibidem*), un personaj bolnăvicios „purta haine de celofan şi era în întregime transparent şi întunecat ca o radiografie.” (*Ibidem*)

Coordonata suprarealistă e amplificată de prezența unui personaj dalinian ce „avea nişte splendizi ochi verzi şi nimic deosebit, ne servi cu bomboane care observai că erau în realitate nişte ceasornice ce se topeau în gură...”(*Ibidem*)

Având intenția de a destructura şi recompune elementele unei realități familiare pe dimensiunile uneia exploatate doar în morfologia fabulosului, Blecher modifică direcția reprezentării spre geometria locului rău, a spațiului funerar. Prăvălia de mezeluri e un decor teatral care, prin acțiunea unor pârghii ingenioase, poate deveni într-un sfert de oră un magazin de pompe funebre, înlocuind jambonul cu un „craniu mortuar cu dinți galbeni şi orbite înfundate” (p. 294). Interiorul face trecerea spre un evident suprarealism al reprezentării:

> „[...] învelesc jamboanele în mătase neagră şi cârnații la fel, ornamentându-i cu beteală de argint ca lumânările de nuntă, atât doar că lumânările mele sunt negre (şi dacă le zgândări, vezi că în mijloc sunt umplute cu carne tocată de purcel)” (p. 294).

Rolul de obiect tehnic al radioului este expandat în direcții, din nou, neobişnuite – el fabrică mezeluri şi conserve în funcție de undele emise. „Radioul de fabricație” este, de fapt, o fabrică ce reciclează rebuturi, nimicuri şi rămăşite şi le transformă în hrană nobilă:

> „într-o cutie pe care o are la spate, [...] pun în fiecare zi tocătură de carne, de peşte, tot felul de bucăți şi stofe ce găsesc prin casă, pan-

> glici, fier vechi, făină, vin şi hârtie, coji de portocale, cutii de chibrituri şi timbre uzate, în fine tot ce găsesc, tot, absolut totul... şi aparatul este acelaşi filtru ca şi pentru muzică, potrivesc butonul pentru o fabrică de sardele şi «unda de fabricație» care este în aer se acordă cu unda aparatului care din materia impură şi diversă din cutie, alege exact ce-i trebuie pentru a fabrica o cutie de sardele, după cum în aparatul de radio muzical, acordul undelor face ca să-şi aleagă aparatul din aerul impur, notele trebuinciose pentru o simfonie de Beethoven... e simplu...” (*V.l.,* p. 296)

„Personajul iubeşte visul pentru frumusețea lui anarhică”[81], iar autorul pentru acuratețea reprezentărilor şi pregnanța semnificațiilor. Prezenți simultan în text, grație naturii jurnalului, personajul şi autorul îşi suprapun vocile într-un efort estetic de impact. Ca instrument al reprezentării, visul reuneşte coerența narativă a parabolei şi rezonanța polifonică a metaforei, izolând, într-o istorisire generată în cheia parodică a „poveştii”, termenii centrali ai deformării realităților comune. În această retortă a fantasticului ludic-oniric se dizolvă materialitatea grea a lumii obiectuale şi a straturilor ei organice de carne şi mizerie, odată intuită capacitatea ei transformatoare nelimitată. Numai corpul rămâne impregnat de energia fatală a durerii, visul fiind maniera ironică de a marca încă o dată limitele insurmontabile ale unei *identități* devenite *statut*: sine însuşi este definit exclusiv prin maladie şi suferință.

Favorizarea narațiunii coerente, cu intenții parabolice, se remarcă şi în „fabula” câinilor polițişti – veritabilă istorie a „măririi şi decăderii” unei elite social-morale. Deşi potențial interesantă, o interpretare a acestor episoade importate din teritoriile visului ar exploata un iluzoriu strat de profunzime ce nu este mai mult decât suprafață. Aceste straturi oniric-halucinatorii aparțin corpusului narațiunii şi nu pot fi disociate de elementele constitutive ale viziunii în sens global. Visul este un izotop, o re-alcătuire aparte a realității anormale generate de ravagiile suportate de trupul bolnav, mai mult decât o activitate analizabilă în termenii semnificațiilor exterioare ale unor procese interioare. Maşinăria visului este un mecanism psihic ce reciclează deşeurile realității, aşa cum le păstrează memoria, generând istorii incredibile. Jurnalul consemnează, astfel, semnalele celui mai productiv generator de narațiuni – visul.

---

[81] *Ibidem*, p. 30.

Topografia irealității este anunțată în jurnal prin integrarea autorului-protagonist într-o spațialitate mereu supusă transfigurărilor vizionare. „Logica lucrurilor este ultimul punct de vedere care m-a preocupat vreodată”, afirmă jurnalistul, continuând prin a motiva prevalența visului în reprezentările realităților scrisului său. „Mă pasionează înainte de toate frumusețea sau bizareria lor, atmosfera lor tristă şi calmă, sau dramatismul lor dureros şi sfâşietor.” (p. 247)

Descrierile sunt „nuclee de o liricitate condensară”[82] şi parcurg traiectoria redimensionării realului în vis, pe fundamentele unui fantastic bizar: „este piațeta obişnuită, cu clădirea cu coloane a poştei şi în față Casa de Depuneri, [...] dar toată, până în cele mai mici amănunte albă, cu totul şi cu totul albă. [...] …totul este constituit din lapte închegat.” (p. 248)

Acest decor devine parte a unei orchestrații cromatice demențiale printr-o schimbare a albului imaculat cu invazia sângeroasă a unui purpuriu intens:

> „[...] iată că pe Casa de Depuneri cupola deveni roşie, extraordinar de roşie, splendid de roşie, păstrând toată strălucirea fațetelor de sticlă din care e construită, ca un imens rubin peste acoperişuri. Şi de la cupolă, toată piațeta fu invadată de culoarea roşie ca o revărsare de sânge şi de purpură.” (*Ibidem*)

Anunțând modelul poetic al *Întâmplărilor*, unde criza era factorul dinamic al înnoirii planurilor narative, în *Vizuina luminată* această „criză” este determinată de un moment de colaps al spațio-temporalității subiective – „într-o singură clipă” are loc replierea în sine, reinstituirea stării de „locuire în sine”, când eul îşi locuieşte corpul aşa cum locuieşte orice alt spațiu dispus să-l adăpostească. Această întoarcere spre interior este o revenire la elementar – circuitul sangvin este cursul fluviului dinăuntru, a cărui sonoritate vitală, închisă şi surdă, este ecoul perceptibil al frământărilor minții. Sângele este şi el un „loc” blecherian, păstrând toate semnele „crizei”: „În întuneric, îmi înfund brațul până la cot în râul care mă duce şi apele lui sunt calde, aburinde şi straşnic de mirositoare”. (p. 267)

---

[82] *Ibidem*, p. 32.

Călătoria în propriul sânge poate fi considerată momentul suprem al halucinației corporale, prin conotația „căderii în oglindă”, a pierderii în labirintul interior care acum nu mai este decât dinamism organic, viață în cea mai pură reprezentare a ei:

> „În clipa când scriu, pe mici canaluri obscure, în râulețe vii şerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne, cu un mic gâlgâit ritmat de puls se revarsă în noaptea trupului, circulând printre cărnuri, nervi şi oase, sângele meu. În întuneric curge el ca o hartă cu mii de râulețe prin mii şi mii de țevi, şi dacă îmi închipui că sunt destul de minuscul pentru a circula cu o plută pe una din aceste artere, vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vâjâit imens în care se disting bătăile ample pe sub valuri ca ale unui gong, ale pulsului şi valurile se umflă şi duc bătaia sonoră mai departe în întuneric pe sub piele în timp ce valurile mă iau iute în întuneric şi într-un vuiet de neînchipuit mă aruncă în cascadele inimii, în pivnițele de muşchi şi fibre unde revărsarea sângelui umple rezervoare imense pentru ca în clipa următoare barajele să fie ridicate şi o contracție teribilă a cavernei, imensă şi puternică, înspăimântătoare ca şi cum pereții odăii mele s-ar strânge şi s-ar contracta pentru a da afară tot aerul din cameră, într-o strângere care plesneşte lichidul roşu în față şi îl îndeasă, cu celulă peste celulă, are loc deodată expulziunea apelor şi gonirea lor, cu o forță care bate în pereții moi şi lucioşi ai întunecatelor canale cu lovituri de ample râuri ce cad din înălțimi. (p. 267)

Memoria locurilor blestemate din copilărie este activată accidental, de spațiile părăsite ale marginilor oraşului, acele „solitudini în ploaie” (p. 305) ce redevin cu regularitate parte a peisajului, pentru a le rămâne activ potențialul de spații ce locuiesc irealitatea. Gunoaiele de la periferie reactualizează conflictul dintre eul inflamat de suferință şi corpul-mecanism defect, limita dintre organic şi anorganic devenind limita dintre două stări semnalând dezastrul, deoarece atât obiectele cât şi trupul nu sunt decât simulacre ale unei realități pierdute. Conținându-şi moartea şi cedându-i treptat în regimul deteriorării fiziologice, trupul redevine centrul nevrotic al unei recăderi în exasperarea mizeriei obiectuale a lumii:

> „Tot ce înconjoară viața omului e pentru viermi şi gunoi exact ca şi trupul lui şi omul sfârşeşte în putoare cu tot cortegiul de obiecte fine din viața lui.

> Totul era destinat corupției şi putreziciunii, iată ce învățam pe câmpul de gunoaie, şi învățătura m-a pătruns până în măduva oaselor, încât nu țin la nici un obiect şi nici la trupul meu. Totul va putrezi pentru a fi absorbit apoi de întuneric, pentru totdeauna."(p. 306)

Jurnalul se încheie printr-o reprezentare artificios-manieristă[83] a unui spațiu ultim al închiderii, alveola neantului reprezentată de craniul unui cadavru în descompunere – un cal devorat de paraziți. Ca mod de a exprima „trăirea morții"[84], acest final are funcția de a închide, simultan, ciclul vital al jurnalului. Descompunerea viziunii implică expulzarea vizionarului într-un topos al non-existenței. Sanatoriul, mortificat precum cadavrul animalului, a devenit un loc inaccesibil, iar bolnavul, întins pe ciment, înțelege, într-un frison, că atât sanatoriul şi cadavrul, cât şi eul prizonier unei identități în descompunere îşi trăiesc anihilarea:

> „În spatele meu, departe, se întindea stârvul în putreziciune. Tot sanatoriul putrezea acolo alungit, cu totul descompus. Cu coastele afară, foşnind de gândaci şi de viermi care îi rodeau stârvul. Şi nu numai gândacii îl rodeau, erau şi şoarecii care îl invadaseră şi care ronțăiau şi ei cu bucurie din hoit, din sanatoriul putred, plin de purulențe şi de cărnuri descompuse, uitat în vijelie, sub croncănitul corbilor şi urletul vânturilor.
>
> Eram pe ciment, dârdâiam de frig şi nu ştiam ce să fac [...]." (p. 317)

4.4.2. Reversul. Întoarcerea la Urmuz

O ultimă etapă a dezmembrării identitare este concepută ca mecanism al alienării definitive în lumea trupului şi se regăseşte într-o serie de proze scurte, apărute în periodice, între 1930 şi 1934. Între acestea se află şi schița *Herrant*, proză de debut, publicată în „Bilete de papagal". Toate prozele scurte ale acestui interval sunt marcate de experiența avangardei, pe care Blecher o trăieşte mai mult prin colaborarea la revistele „Le Surréalisme au service de la Révolution" şi „Les feuillets inutiles". Titluri precum *Don Jazz*, *Bufu*, *Jenică* sau *IX – MIX – FIX*

---

83 V. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 173.

84 *Ibidem*.

propun un discurs de graniţă, anunţând elemente ale poeticii romanelor şi stabilind totodată o serie de repere într-o zonă specifică prozei scurte – între acestea, cel mai relevant este personajul dezarticulat, cu gesturi stranii şi apariţii bizare.

Importanţa componentei în discuţie constă, în primul rând, în „întoarcerea" spre Urmuz. Acestui gen de sensibilitate, prin care lumea poate fi văzută în resorturile ei de profunzime şi în automatismele absolute ce asigură funcţionarea mecanismului social, i se suprapune viziunea plenară a irealităţii imediate, ca o revelaţie a adevărului reprezentării prin scrutarea dimensiunilor multiple ale realităţii.

Majoritatea acestor texte sunt „portrete", aşa cum Blecher însuşi le numeşte pe câteva, inspirate de prezenţele reale, tragice şi implicit comice, ale unor pacienţi de la sanatoriul din Berck. Aceste personaje aparţin în mod clar unor categorii diferite de „portrete". Herrant este un egiptean cu o soartă aproape suprafirească, el ştie de prezenţa unei „raze verzi" ce străbate cerul la răstimpuri, deoarece la câteva zile după naştere preotul i-a pus pe limbă o fărâmă de sare verde cu „străluciri stranii".

Împreună cu naratorul-protagonist al schiţei, urmăreşte raza pentru a-şi pune o dorinţă. Raza trece în timp ce Herrant doarme neclintit.

O prezenţă fabuloasă este Don Jazz, al cărui nume real nu e ştiut de nimeni şi care are, în comunitatea bolnavilor, rolul de a povesti despre lumile miraculoase ale music-hall-urilor din Paris. Deşi acest spaniol „înalt şi negricios" pare echilibrat în istorisirile sale, aparenţele ascund o realitate contradictorie, Don Jazz fiind o fiinţă paradoxală:

> „(Tusea, de exemplu, contrazicea strănutul. Era serioasă, plină de dogme şi experienţă, o tuse de om bine simţit.
>
> Strănutul era copilăresc, comic şi nepotrivit în timp). Mai mult chiar. Avea organe care se negau între ele sau se certau.
>
> Dacă spaniolul nostru n-ar fi fost construit dintr-o singură bucată, acţiunile diferitelor lui organe ar fi alcătuit o serie nesfârşită de asasinate intime.
>
> Inutil de adăugat că gestul îi contrazicea vorba. Îmi aduc aminte, în această privinţă, de felul cum ne-a spus într-o zi că nu poate suferi ciorapii cu pătrăţel: a dus capul înainte ca sub povara unei forţe repezi şi grele, a deschis nervos palma cu toate degetele răşchirate şi tot corpul a luat forma unui semn de întrebare." (*D.J.*, p. 342)

Existența i-a fost sublimată într-o moarte pe măsură – o contopire cu neantul de o vizibilă propensiune spre suprarealism:

> „Don Jazz a murit într-o contrazicere de natură geometrică în care, bineînțeles, a avut rolul principal.
>
> Iată cum s-a întâmplat: creierul țesea un gând spre lună, un gând ascuțit, fin şi vertical, căci, asta o ştie oricine, luna e în sus şi nu de jur împrejur; altfel n-ar fi lună, ci un soi de cutremur de pământ.
>
> Mâna însă țesea un gând orizontal pe care din întâmplare îl ilustra cu un revolver. Glontele a pornit deci de la o tâmplă la alta orizontal, a întâlnit gândul vertical şi la încrucişare Don Jazz a murit.
>
> Doctorii n-au izbutit să descurce acest sistem de perpendiculare." (*D.J.,* p. 343)

Acestei prezențe urmuziene i se adaugă două *Portrete* cât se poate de comune, dar a căror logică existențială aminteşte, din nou, de imaginarul *Paginilor bizare*. Buțu şi Monciu, din schița *Buțu,* sunt reminiscențe ale cuplurilor sado-masochiste Algazy & Grummer sau Cotadi şi Dragomir şi coexistă într-un mediu comun generat prin dialoguri contradictorii:

> „Poziția socială a lui Buțu este aceea a victimei la îndemână:
>
> «Buțule, nu fă zgomot! Buțule, nu păta cuvertura! Buțu a stins lumina! De ce, mă? Buțu a aprins lumina! De ce, mă Buțu, mă, că intru în tine!»
>
> Buțu reacționează prin imperturbabil calm şi prin viață interioară." (*B*., p. 345)

Povestea lor rămâne nespusă, deoarece tot ceea ce contează în acest duet este dialogul eşuat la nesfârşit în brutalizări şi invective. În comparație cu Jenică, „oltean şi poet", cei doi au o dinamică ce le păstrează locul în sfera acțiunii.

Poemele lui Jenică, „vecinul [...] pe patul din stânga" sunt secretul împărtăşit prieteneşte naratorului, pe care nu îl poate transmite mai departe. Tot ce poate face e să comunice şi cititorului visul lui Jenică de a merge în Polinezia, deoarece ar face orice să aibă un tovarăş papuaş. Mai mult, poate spune „că subiectele lui sunt simple, colorate şi parfumate. Jenică descrie cerul, marea şi ghiocelul. Sentimentul intim al poetului față de floarea gingaşă se exprimă curat şi cinstit cam astfel:

«Mai mare dragul să-l priveşti»" (*J.*, p. 347)

Jenică este dadaist, scrie „povestiri halucinante", dintre care una se intitulează „Calul albastru şi transatlanticul elvețian". Concluzia vine de la sine: „mai frumoase viziuni nici profetul Ezechiel n-a avut!" (*Ibidem*)

Ultima schiță, *IX – MIX –FIX* se anunță, printr-o dedicație, ca „divertisment funambulesc" şi face trecerea necesară prin spațiul metaficțiunii, aşa cum au postulat-o avangardele:

> „Pâinea zilnică se făcea din litere, nu din făină. Fiecare pâine conținea un roman complet de Zola. Pe suprafața unei îmbucături cetii un episod cu înspăimântătoare catastrofe de cale ferată." (*IX-MIX-FIX*, p. 348)

Revine şi aici dimensiunea urmuziană, într-o conexiune amintind de „fiorii literaturii viitorului" şi de hrana spirituală a poemelor digerate ce îi determină pe Alagazy şi Grummer să pornească o luptă pe viață şi pe moarte. În interiorul acestei scrieri Blecher se întoarce la sine după un periplu necesar prin Halucinaria unui clasic al irealității – Urmuz:

> „În mijlocul odăii patru coloane fine de lemn urcau până-n plafon. Între ele atârna de un fir de păianjen o fundă albastră, o fundă de şcolăriță, legănându-se uşor în aer pentru a-mi indica demențial, însă corect, stricta ei irealitate." (*Ibidem*, p. 349)

Inițierea lui Blecher este, mai înainte de toate, condiționată de propria experiență a dezintegrării treptate în condiția suferinței, a izolării şi a morții. Dacă putem distinge dintre toate semnele operei sale o esențializare a determinanților de ordin interior ce au condiționat-o, ea ar fi un fragment dintr-o scrisoare către Geo Bogza:

> „Pentru mine de mult, literatura, poezia şi chiar însăşi întreaga realitate au pierdut iremediabil orice atracție, şi dacă continui să trăiesc, să mă ocup de ceva, să scriu, e pentru că n-am altceva mai bun de făcut în condiția de acum a vieții mele."[85]

---

[85] Mădălina Lascu (ed), *M. Blecher, mai puțin cunoscut*, Editura Hasefer, Bucureşti, 2000, p. 140.